



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

Archive ouverte UNIGE

<https://archive-ouverte.unige.ch>

Master

2012

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

La traduction de dialogues / Analyse de la traduction de Dead Souls de Ian Rankin

Jaccoud, Loriane

How to cite

JACCOUD, Loriane. La traduction de dialogues / Analyse de la traduction de Dead Souls de Ian Rankin. Master, 2012.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:20410>

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

Loriane JACCOUD

La traduction de dialogues
Analyse de la traduction de *Dead Souls* de Ian Rankin

Mémoire présenté à la Faculté de traduction et d'interprétation pour l'obtention du Master en traduction, mention « traduction spécialisée »

Directrice de mémoire :
Mme Mathilde Fontanet

Juré :
Prof. Lance Hewson

Université de Genève
Janvier 2012

1. Introduction

1.1. Choix du sujet

Au terme de nos études de Bachelor, nous lisions un grand nombre de romans policiers de Ian Rankin en anglais. Notre intérêt pour la série des récits mettant en scène l'inspecteur Rebus était grand. Aussi avons-nous pensé à prendre ces romans comme sujet de mémoire.

Nous étions persuadée qu'il serait intéressant de comparer les originaux avec les traductions, pour plusieurs raisons. Nous nous posons en particulier les questions suivantes : Tous les volumes de la série ont-ils été traduits ? La traduction a-t-elle été confiée à un ou à plusieurs traducteurs ? Une évolution a-t-elle lieu au cours de la série ? Et dans sa traduction ? La traduction de l'ensemble de la série est-elle cohérente ? L'univers de ces romans, situé à Édimbourg, est-il bien restitué dans leur traduction ? Qu'en est-il des références culturelles, liées soit à l'Écosse, soit à la musique ? Le genre du livre (le roman policier) représentait-il une contrainte pour le traducteur ?

Après avoir envisagé d'analyser divers thèmes, nous avons décidé de nous consacrer plus précisément à un aspect : les dialogues et leur traduction. Les dialogues sont en effet un des aspects de l'original qui est très réussi. Nous avons également été rendue attentive à la difficulté d'écrire un bon dialogue lors de conversation avec des amis. Nous voulions donc examiner les dialogues et leur traduction pour établir quelles difficultés la traduction de dialogues peut comporter.

1.2. Problématique

Le présent mémoire a pour objet d'étudier la traduction des dialogues et d'examiner ses incidences sur la caractérisation des personnages.

Une part de la caractérisation des personnages est liée aux dialogues. En effet, ils révèlent plusieurs traits de leur caractère par leurs propos et par leur manière de parler. Qu'en est-il donc lors de la traduction ? Cette caractérisation reste-elle la même ? Dans l'idéal, le lecteur de la traduction devrait percevoir un personnage de la même manière que le lecteur de l'original. Mais est-ce vraiment le cas ?

Afin de répondre à ces questions, nous analyserons des dialogues de *Dead Souls* et leur traduction. Cette analyse nous permettra également de voir d'autres aspects liés à la traduction des dialogues. Ceux-ci sont aussi censés évoquer « l'oral ». Le traducteur parvient-il à produire le même effet d'oralité que l'auteur ? Quels sont les moyens mis en œuvre ? Existe-t-il des différences dans les conventions de présentation des dialogues ?

1.3. Structure du mémoire

Le présent mémoire sera composé de deux parties : une partie présentant des aspects théoriques et une partie présentant des considérations pratiques, dont l'analyse des dialogues.

La partie théorique est elle-même subdivisée en trois : un chapitre est consacré à l'original, un autre à l'œuvre traduite et un troisième aux dialogues.

Dans le chapitre consacré à l'original, nous commencerons par présenter l'auteur, Ian Rankin, puis nous présenterons la série de romans qui mettent en scène l'inspecteur Rebus (qui est donc cet inspecteur ? où se déroule l'histoire ? existe-t-il une évolution au fil de la série ?) et la particularité de ces romans policiers. Ces éléments sont importants, car ils influent sur la caractérisation des personnages. Nous terminerons ce chapitre par une présentation de *Dead Souls*, le livre constituant notre corpus.

Dans le chapitre suivant, nous présenterons la méthode d'Antoine Berman pour une critique des traductions ainsi que notre méthode. Nous présenterons ensuite quelques éléments sur la traduction de la série en français, puis nous effectuerons une courte analyse de l'ensemble de *Dead Souls* et de sa traduction. Nous terminerons ce chapitre par une courte présentation du prix obtenu par la traduction française ainsi qu'une courte biographie de la traductrice, Edith Ochs. Ce chapitre nous permettra de présenter d'un point de vue général la traduction de *Dead Souls*.

Enfin, le dernier chapitre de cette première partie sera consacré aux dialogues. Nous définirons le dialogue avant de présenter les caractéristiques et les différences entre le « bon » dialogue anglais et le français. Ces caractéristiques ont un impact sur le degré de réussite du dialogue, notamment en ce qui concerne l'oralité et les conventions de rédaction. Nous terminerons par quelques réflexions sur la traduction de dialogues.

La deuxième partie sera composée de cinq sections. Dans la première, nous présenterons notre corpus. La deuxième section sera consacrée à la présentation typographique des dialogues. Il sera question des conventions de rédaction et des conséquences de celles-ci sur la traduction. Les troisième et quatrième sections seront consacrées à la caractérisation des personnages et aux différences relevées à cet égard en anglais et en français. Enfin, la dernière section présentera les différents autres aspects relevés lors de l'analyse des dialogues : nous y évoquerons l'oralité, l'omission du sujet en anglais comme marqueur d'oralité, les verbes introducteurs de dialogues, la modification de la perception « visuelle » due à la traduction de certains verbes, puis quelques réflexions sur les appellatifs ainsi que sur le niveau de langue et le registre.

ASPECTS THÉORIQUES

2. L'original

2.1. Présentation de l'auteur (Ian Rankin)

Nous présenterons tout d'abord la biographie de Ian Rankin, puis son œuvre et, enfin, le succès rencontré par celle-ci.

2.1.1. Biographie de Ian Rankin

Ian Rankin naît en 1960 à Bowhill, un village minier situé dans le comté de Fife, en Écosse. Il perd sa mère à 18 ans¹. Son père avait quatre frères, tous mineurs, et deux sœurs, qui ont épousé des mineurs ; son père lui-même n'était pas mineur, mais épicier. Selon Ian Rankin, son père était un conteur et un menteur né².

Enfant déjà, Ian Rankin lit beaucoup, et il écrit. Il lit tout d'abord des bandes dessinées ; il en achète entre sept et huit par semaine chez le marchand de journaux, puis il crée ses propres bandes dessinées. Plus tard, il découvre la musique pop et forme un groupe imaginaire : il crée alors tout un univers pour celui-ci, des pochettes d'album aux paroles des chansons. Les paroles, qui riment, deviendront plus tard des poèmes.

Puis les mines ferment, et le village de Bowhill commence à décliner et finit même par perdre son nom, en se faisant « avaler » par Cardenden ; les enfants ont alors le choix entre s'imaginer une vie fictive ou rejoindre la bande du coin. Ian Rankin, ayant découvert les livres, se met à fréquenter la bibliothèque du village. Ce qui plaît surtout au jeune Ian est qu'il n'y a pas de restriction d'âge. Il a alors 12 ou 13 ans, et s'il ne peut pas acheter les magazines *Club*³ ou *Parade*⁴, il peut lire *The Godfather* de Mario Puzo. Ses parents le laissent faire, car un oncle qu'ils respectent leur avait dit que peu importait ce qu'il lisait, du moment qu'il lisait.⁵

¹ RANKIN, Ian, *Rebus's Scotland : A Personal Journey*, Orion Books, London, 2006, p. 10

² RANKIN, Ian, "Exile on Princes Street: Inspector Rebus & I", <http://www.twbooks.co.uk/authors/rebus.html> (consulté le 7 mars 2011). Cette référence est aussi valable pour les paragraphes suivants, qui traitent de son enfance.

³ Magazine pornographique américain

⁴ Magazine hebdomadaire le plus lu aux États-Unis (source : [http://en.wikipedia.org/wiki/Parade_\(magazine\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Parade_(magazine))), consulté le 2 janvier 2012). Site officiel: <http://www.parade.com/>

⁵ RANKIN, Ian, "Exile on Princes Street: Inspector Rebus & I", <http://www.twbooks.co.uk/authors/rebus.html> (consulté le 7 mars 2011).

À 18 ans, il part à Édimbourg pour étudier la langue anglaise, et se spécialise en littérature américaine. Il écrit encore de la poésie lorsqu'il entre à l'université. Il entame ensuite une thèse, qui porte sur la fiction moderne écossaise et sur Muriel Spark. Il ne l'achèvera jamais, car c'est aussi à ce moment qu'il développe sa propre écriture. Son premier roman, *The Flood*, est publié en 1986, puis *Knots and Crosses*, la première aventure de l'inspecteur Rebus, paraît l'année suivante.

Avant de pouvoir vivre de son écriture, il exerce divers métiers (vendangeur, percepteur, journaliste, chanteur dans un groupe de rock). Il donne aussi des cours de littérature à l'Université d'Édimbourg (James Tait Black Memorial Prize).

En 1986, il se marie avec Miranda Harvey (dont il utilisera le nom comme pseudonyme). Ils vivent quatre ans à Londres. Pendant ces années, il travaille un temps comme secrétaire au *National Folklore Centre* à Tottenham, puis comme journaliste, tout en écrivant.

Puis, en 1990, Ian Rankin et sa femme décident d'aller habiter en France, ce qui doit permettre à Ian d'écrire à plein temps. Ils passent alors six ans dans le Périgord. Ian Rankin y écrit plusieurs romans de Rebus, ainsi que les romans publiés sous le nom de Jack Harvey. Puis il retourne vivre à Édimbourg avec sa femme et leurs deux fils, Jack et Kit, pour des raisons pratiques : à la fois pour la scolarisation de l'aîné et à cause de la maladie de Kit (qui a une maladie génétique rare), ainsi que pour éviter les aller et retour de l'écrivain en Écosse pour sa maison d'édition.

2.1.2. Présentation de son œuvre

Son premier roman, *The Flood*, est publié en 1986. Puis *Knots and Crosses* paraît l'année suivante ; c'est au moment de cette publication que Ian Rankin apprend que son livre est classé comme un roman policier, et il en est très surpris :

« [...] I looked in vain for reviews, only to be told I should be looking in the crime sections [...] I thought they'd made a mistake: I hadn't written a crime novel. »⁶

Puis il écrit deux romans d'espionnage : *Watchman* (1988) et *Westwind* (1990), avant de reprendre le personnage de Rebus pour un deuxième livre. *Hide and Seek* est publié en 1991.

Au total, il a écrit 17 romans et quelques nouvelles qui mettent en scène l'inspecteur Rebus.

⁶ RANKIN, Ian, "Exile on Princes Street: Inspector Rebus & I", www.twbooks.co.uk/authors/rebus.html, consulté le 7 mars 2011.

Au début de sa carrière, il écrit trois romans sous le pseudonyme de Jack Harvey : *Witch Hunt* (1993), *Bleeding Hearts* (1994) et *Blood Hunt* (1995). Il renoncera à Jack Harvey pour se consacrer aux romans de l'inspecteur Rebus, entre autres parce que ces derniers lui prennent de plus en plus de temps à écrire :

The Jack Harvey books had come to an end of their natural life. A few people had bought them and enjoyed them. [...] But I was finding by this time that the Rebus books were growing in length and complexity. They were taking seven, eight, nine months to write. They were becoming more popular. They were pushing Jack Harvey aside.⁷

Une fois que l'inspecteur Rebus part à la retraite (*Exit Music*, 2008), Rankin écrit d'autres romans policiers: *Doors Open* (2008), *The Complaints* (2009), *A Cool Head* (2009) et *The Impossible Dead* (2011). Ceux-ci mettent en scène d'autres personnages, mais l'histoire se déroule toujours à Édimbourg.

Ian Rankin a également écrit une vingtaine de nouvelles entre 1984 et 2006. *A Good Hanging and other stories* (1992) et *Beggars Banquet* (2002) sont des recueils de nouvelles.

Il s'est aussi essayé au scénario d'un roman graphique avec *Dark Entries*, paru en 2009 chez Vertigo Crime.⁸ Il a déclaré ne jamais vouloir en refaire.⁹

En 2005 paraît *Rebus's Scotland : A Personal Journey*. Ce livre illustré n'est pas un ouvrage de fiction, mais à la fois une biographie de John Rebus et une autobiographie de Ian Rankin.¹⁰

Autres projets

Ian Rankin est un collaborateur régulier de l'émission *Newsnight Review* de *BBC Two*.¹¹ Il a aussi sa propre émission sur la nature du mal, *Ian Rankin's evil thoughts* (2002), diffusée par *Channel 4*.¹²

Il a aussi participé au documentaire *Rankin on the staircase*, diffusé par BBC4 en 2005 :

« Inspired by Death on the Staircase, Ian Rankin explores the problematic issues inherent in vérité storytelling, and the dangerously blurred line that writers tread when their work weaves fact and fiction. »¹³

⁷ « Jack Harvey novels », www.ianrankin.net/pages/content/index.asp?PageID=32, consulté le 11 juillet 2011.

⁸ « Dark Entries », www.ianrankin.net/pages/content/index.asp?PageID=67, consulté le 11 juillet 2011.

⁹ « Edinburgh Reads: Ian Rankin at Central Library Part 4 »: www.youtube.com/watch?v=JMwvW-rcYXQ&feature=related, consulté le 10 juillet 2011.

¹⁰ « Rebus's Scotland », www.ianrankin.net/pages/content/index.asp?PageID=63, consulté le 11 juillet 2011.

¹¹ Biographie de Ian Rankin sur le site de la BBC: http://www.bbc.co.uk/scotland/arts/writingscotland/writers/ian_rankin/, consulté le 7 mars 2011.

¹² <http://www.bbc.co.uk/endofstory/authors/authors.shtml?rankin>, consulté le 7 juillet 2011.

¹³ <http://www.bbc.co.uk/bbcfour/documentaries/storyville/staircase-weekend.shtml>, consulté le 7 juillet 2011.

Dans cette émission, Ian Rankin examine la limite séparant la vérité de l'imaginaire dans les œuvres de fiction.

Enregistrements

Ian Rankin a également écrit une pièce radiophonique, *The Third Gentleman*, diffusée par BBC Broadcast le 25 octobre 1997. Il s'agit d'une comédie noire, dont l'histoire se situe dans l'Édimbourg des années 1790.

Ian Rankin a aussi eu des projets musicaux, dont un projet avec Jackie Leven (*Jackie Leven said*), qui associe une histoire racontée par Ian Rankin, dont les chapitres sont illustrés par des interludes musicaux, et des chansons jouées par Jackie Leven.¹⁴

Ian Rankin a également collaboré avec Aidan Moffat (et son groupe, The Best-Ofs) sur un projet réunissant à la fois des écrivains et des musiciens écossais.¹⁵ Le résultat est *The sixth stone*, titre qui paraît en 2007 sur l'album *Ballads of the Book*.

En 2009, il participe de nouveau à un projet musical sur l'album *This has been the Death of Us*, du groupe indie¹⁶ Saint Jude's Infirmary, en 2009. Ian Rankin et le peintre Jack Vettriano collaborent sur le deuxième album de ce groupe dont ils sont fans. Tous sont originaires du comté de Fife.

2.1.3. Succès

Traductions

Les romans avec l'inspecteur Rebus sont maintenant traduits en 36 langues et connaissent un succès mondial.¹⁷ En ce qui concerne les traductions françaises, les romans publiés sous le nom de Jack Harvey ont également été traduits ; ce qui n'est par contre pas le cas (pour le moment) pour les nombreuses nouvelles et autres romans.

¹⁴ « Jackie Leven Said », www.ianrankin.net/pages/content/index.asp?PageID=94, consulté le 11 juillet 2011.

¹⁵ Site du projet: www.chemikal.co.uk/ballads; l'article « Ballads of the Book » sur Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Ballads_of_the_Book et le titre, sur Youtube: www.youtube.com/watch?v=Og1UfzpWXYOY (tous consultés le 16 juillet 2011)

¹⁶ Indie : musique publiée par de petits labels, plus indépendante et alternative que la musique publiée par les grandes maisons de disques.

¹⁷ Site d'Orion Books, <http://www.orionbooks.co.uk/authors/rankin-ian>, consulté le 7 juillet 2011.

Adaptation (TV)

Plusieurs romans de l'inspecteur Rebus ont été adaptés (très librement) à l'écran par la chaîne ITV. Ses romans plus récents, *The Complaints* et *Doors Open* vont également être adaptés.¹⁸

Prix et distinctions

Ian Rankin a reçu de nombreux prix et distinctions, dont quatre *honorary doctorates* : de l'Université d'Édimbourg, de l'Université d'Abertay Dundee, de l'Université St-Andrews et de l'Université de Hull.

Son œuvre commence à être étudiée dans certaines universités :

“consideration of Rankin’s work has also begun to appear in university literature departments, highlighting a depth and complexity which, it is felt, crime fiction rarely exhibits”¹⁹

Il a été honoré non seulement au Royaume-Uni (le *Chandler-Fullbright award*, le *British Book Award* et plusieurs prix de la *Crime Writers’ Association* (CWA) dont un *Cartier Diamond Dagger* pour l'ensemble de son œuvre), mais aussi dans d'autres pays, comme au Danemark, en Allemagne, en France et en Finlande.

En 2002, il a été fait Officier de l'Ordre de l'Empire Britannique pour services rendus à la littérature.

Ventes (best-sellers)

Ian Rankin est un auteur de romans policiers qui compte parmi les plus lus du Royaume-Uni²⁰. Avec six titres figurant sur la liste des dix best-sellers écossais, il a battu les records d'Irvine Welsh et de Iain Banks :

Rankin has broken Irvine Welsh and Iain Banks’s records, with six titles in the Scottish top 10 bestsellers list simultaneously.²¹

¹⁸ RANKIN, Ian, « December 2010 Newsletter », <http://ianrankin.net/pages/content/index.asp.?PageID=97>, consulté le 11 juillet 2011.

¹⁹ www.bbc.co.uk/scotland/arts/writingscotland/writers/ian_rankin/, consulté le 7 mars 2011.

²⁰ *ibid.*

²¹ www.guardian.co.uk/books/2008/jun/11/ianrankin, consulté le 7 juillet 2011.

Selon ses propres commentaires :

“For some reason, the Edinburgh people love [the Rebus books], though I think the Tourist Board is unlikely to recommend them. Even the cops I know like my books, although I make the occasional mistake. Some of the villains I’ve met like them. It’s no accident that last year, I had eight out of the top-10 Scottish bestsellers.”²²

En août 2004, Ian Rankin inaugure une rue à son nom, dans sa localité natale de Cardenden : Ian Rankin Court.^{23 24}

2.2. Présentation de la série des romans de l’inspecteur Rebus

2.2.1. Présentation de l’inspecteur John Rebus

La création de John Rebus

Ian Rankin crée le personnage de John Rebus en 1985, alors qu’il habite à Marchmont (Édimbourg). Il a l’idée d’une histoire dont le titre serait *Knots and Crosses*, et dont le personnage principal serait un détective du nom de John Rebus. Quelqu’un enverrait des bouts de ficelle avec des nœuds (les *knots*, les nœuds) et des croix construites avec des allumettes (les *crosses*, les croix) au détective. L’expéditeur aurait pour but d’éliminer le policier. Ian Rankin utiliserait ces différents éléments pour décrire le côté sombre d’Édimbourg.²⁵

Au départ, il ne pense pas faire de John Rebus un personnage de série, mais quelques années après *Knots and Crosses*, quelqu’un lui demande ce qui est arrivé au détective, parce qu’il aimait bien le personnage.²⁶ Rankin décide alors d’écrire un deuxième roman avec John Rebus, et il en profite pour l’élever au grade d’inspecteur. Cela lui permet de le rendre plus mobile et indépendant, ce qui est très utile pour explorer la ville, l’inspecteur pouvant se rendre à n’importe quel endroit.

²² J. Kingstone Pierce, “Ian Rankin: the accidental crime writer”:
www.januarymagazine.co/profiles/ianrankin.html, consulté le 7 mars 2011.

²³ RANKIN, Ian, *Rebus’s Scotland: A Personal Journey*, Orion Books, London, 2006, pp. 1-2

²⁴ MOORE, Clayton, “An interview with Ian Rankin”, April 2005:
www.bookslut.com/features/2005_04_005009.php, consulté le 7 mars 2011.

²⁵ RANKIN, Ian, *Rebus’s Scotland: A Personal Journey*, Orion Books, London, 2006, pp. 8-9

²⁶ “Edinburgh Reads: Ian Rankin at Central Library Part 2”,
http://www.youtube.com/watch?v=_NrffFdRFIQ&NR=1 (consulté le 11 juillet 2011)

John Rebus

L'inspecteur John Rebus grandit à Bowhill. Il est élevé par son père et a un petit frère, Michael. Dans *Dead Souls*, on en apprend beaucoup sur son enfance : il a un meilleur ami, Mitch, et une petite amie, Janice. John et Mitch ont le projet de rejoindre l'armée lorsqu'ils finiront l'école, ce que John fera. Dans *Knots and Crosses*, on apprend quel a été son passé au sein de l'armée avant qu'il rejoigne le corps de police. Le personnage de Rebus s'étoffe au fil des romans.

John Rebus est divorcé, et a une fille, Samantha (dite Sammy). Ses relations amoureuses ne durent jamais longtemps. Dans *Dead Souls*, il vit en grande partie chez le Dr Patience Aitken, sa petite amie : les hauts et les bas de leur relation sont illustrés notamment dans leurs conversations (et par leur manque de communication). John Rebus n'est pas doué pour les relations sociales ; il n'a pas gardé le contact avec ses anciens amis et, lorsqu'il les revoit, il sait qu'il ne fera pas l'effort de renouer avec eux.

L'inspecteur a aussi un problème d'alcool. Même s'il est conscient qu'il boit trop, il n'arrive pas à changer ses habitudes. Cela se manifeste notamment dans ses conversations avec Patience :

'You liar. Try one day off the booze, John, just for me. One day, and tell me you don't feel better in the morning.'

'I know I'll feel better in the morning. Problem is, as soon as I have a drink, I forget.'²⁷

En tant qu'inspecteur, Rebus aime travailler seul. Il n'aime pas déléguer²⁸, et ne montre pas un grand respect pour les règles établies ni pour la hiérarchie. Il est donc souvent en conflit avec ses supérieurs.

C'est aussi un individu qui a beaucoup de doutes et qui cherche des réponses aux grandes questions²⁹; cela l'amène, au début de la série, à chercher une église qui réponde à ses aspirations. Puis il abandonnera cette quête de sens. Il perd le peu d'illusions qu'il avait sur le monde dans lequel il vit et fait preuve d'un grand cynisme³⁰.

²⁷ Ian Rankin, *Dead Souls*, p. 274.

²⁸ *ibid.*, p. 379.

²⁹ „Edinburgh Reads: Ian Rankin at Central Library Part 2“
http://www.youtube.com/watch?v=_NrffFDRFIQ&NR=1 (consulté le 11 juillet 2011)

³⁰ Ian Rankin, *Dead Souls*, p. 382

John Rebus est étranger à Édimbourg, il n'en fait pas partie. Il aime observer de l'extérieur.³¹³² C'est un fumeur, qui essaie de limiter sa consommation à dix cigarettes par jour³³ sans y parvenir³⁴. Dès le premier roman, Rebus collectionne des livres qu'il ne lit pas³⁵ et il mange mal³⁶. Au fil des romans, ce sont des habitudes qu'il garde.

Rebus écoute beaucoup de musique. Il y a une forte évolution entre le début et le milieu de la série : si les références musicales sont rares dans les premiers romans, elles gagnent très vite en importance. Dans *Knots and Crosses*, Rebus écoute du jazz et de la musique classique. Dans le roman suivant, *Hide and Seek*, il écoute les Beatles, *The White Album*. Puis dans les romans qui suivent, plus particulièrement dès le quatrième, Ian Rankin introduit un plus grand nombre de références musicales. John Rebus écoute alors du rock des années 1970 et son groupe préféré est les Rolling Stones.

Dans le premier roman, John Rebus a 41 ans³⁷. Rankin a également décidé que son héros vieillit en temps réel. C'est pour cette raison que l'inspecteur Rebus prend sa retraite en 2007, à l'âge de 60 ans, avec la parution du dix-septième roman, *Exit Music*.³⁸

Rebus correspond donc plus ou moins au cliché du bon détective, mais d'un « mauvais » membre de la société. Rankin dit au sujet des policiers :

The job is their life, and they drink a lot to forget some of the shit they have seen during the day. They can't go home and tell their families about the rapes and the murders and overdoses they've dealt with, so they bottle everything up and keep it all inside and become distant from their family and friends. Then their marriage breaks up, and their friendships break up, and the only thing they've got is the job and other cops who will understand. I know a lot of good detectives who are bad social beings, they can't socialise. [...].³⁹

C'est en partie la complexité du personnage de John Rebus qui le rend intéressant. Nous allons maintenant présenter la place qu'occupe la ville d'Édimbourg dans la série, avant de passer à l'évolution qui a eu lieu au cours de la série.

³¹ MOORE, Clayton, "An interview with Ian Rankin", April 2005:

www.bookslut.com/features/2005_04_005009.php, consulté le 7 mars 2011.

³² « Ian Rankin visits Cardenden » <http://www.youtube.com/watch?v=GIcvOv2ZBYg&feature=related> (consulté le 6 juillet 2011)

³³ RANKIN, Ian, *Knots and Crosses*, p. 28

³⁴ *ibid.*, p. 31

³⁵ RANKIN, Ian, *Knots and Crosses*, p. 38 et *Dead Souls*, p. 285

³⁶ RANKIN, Ian, *Knots and Crosses*, p. 107 et *Dead Souls*, p. 444

³⁷ RANKIN, Ian, *Knots and Crosses*, p. 31

³⁸ COGDILL, Oline, « Ian Rankin : Inspector Rebus Turns 20 », in : *Mystery Scene*, Nr. 99 (2007), p. 23

³⁹ BJÖRNSSON, Sveinn Birkir, "Dancing Pigs and Drunken Detectives. An Interview with Ian Rankin", *Grapevine*, 30.06.2006

2.2.2. Édimbourg: une ville aux visages multiples

La ville d'Édimbourg, même si l'on ne peut pas dire qu'il s'agisse d'un personnage, occupe un rôle central dans les romans de Rebus ; c'est pour cette raison que nous allons présenter ses principales caractéristiques.

Édimbourg est une ville très complexe, qui se caractérise par plusieurs oppositions en son sein. Il y a tout d'abord la séparation entre l'*Old Town* et la *New Town* : l'aménagement de l'*Old Town* est chaotique et désordonné alors que celui de la *New Town* est rationnel.⁴⁰ L'*Old Town*, qui s'est construite au fur et à mesure, offre l'image même du désordre, alors que la *New Town* est le produit d'une planification étudiée. Le *Nor Loch*, aujourd'hui asséché, marquait la frontière entre les deux. Un exemple de la complexité de l'*Old Town* est la ville souterraine qui se trouve au-dessous : il y est possible de se rendre de la *National Library* à la *Central Library* par des souterrains (dont des anciennes cellules utilisées pour garder les personnes avant qu'elles soient jugées à la *High Court*).⁴¹

Dans les années 1980, alors qu'il est encore étudiant, il existe aussi pour Ian Rankin une opposition entre la ville des touristes, la ville de la littérature, et la ville contemporaine.⁴² Édimbourg est alors marquée par la pauvreté, avec des zones résidentielles dans un état déplorable⁴³, des problèmes liés à l'héroïne, et l'un des taux de sidéens les plus élevés d'Europe occidentale⁴⁴.

La ville change aussi beaucoup d'une saison à l'autre : pendant le mois d'août, elle est vivante, pleine d'activité, de couleurs, et riche en événements. Puis, à d'autres moments de l'année, la ville peut sembler morte.⁴⁵ Des clivages marquent aussi l'intérieur même de la ville, illustrés par les équipes de football, avec l'équipe catholique, le *Hibernian F.C.*, et l'équipe protestante, le *Heart of Midlothian F.C.*⁴⁶

C'est pour tous ces aspects que Ian Rankin considère Édimbourg non pas comme une ville, mais comme plusieurs villes.⁴⁷

⁴⁰ "Edinburgh Reads: Ian Rankin at Central Library Part 3": http://www.youtube.com/watch?v=8C_cMxQBrs (consulté le 11 juillet 2011)

⁴¹ "Edinburgh Reads: Ian Rankin at Central Library Part 1": http://www.youtube.com/watch?v=2K15Gxy_FvU (consulté le 11 juillet 2011)

⁴² BJÖRNSSON, Sveinn Birgir, "Dancing Pigs and Drunken Detectives. An Interview with Ian Rankin", *Grapevine*, 30.06.2006.

⁴³ "Interview 09: Ian Rankin on Rebus": SCOTS Project, www.scottishcorpus.ac.uk (consulté le 19 juin 2011)

⁴⁴ MOORE, Clayton, "An interview with Ian Rankin", April 2005: www.bookslut.com/features/2005_04_005009.php, consulté le 7 mars 2011.

⁴⁵ COGDILL, Oline, "Ian Rankin. Inspector Rebus Turns 20", *Mystery Scene*, Nr. 99 (2007), S.23.

⁴⁶ BJÖRNSSON, Sveinn Birgir, "Dancing Pigs and Drunken Detectives. An Interview with Ian Rankin", *Grapevine*, 30.06.2006.

⁴⁷ "Interview 09: Ian Rankin on Rebus": SCOTS Project, www.scottishcorpus.ac.uk (consulté le 19 juin 2011)

2.2.3. Évolution de la série

Les premiers livres de la série des Rebus sont plus simples et plus courts que ceux qui suivent. La complexité des affaires augmente également; nous pouvons mesurer cette évolution notamment en prenant comme indicateur le temps nécessaire pour écrire le livre, le nombre de pages, et le nombre de références musicales.

Nous allons comparer quelques éléments d'un roman situé au début de la série avec un roman écrit plus tard.

Dans le troisième roman mettant en scène l'inspecteur Rebus, *Tooth and Nail* (1992), on trouve une enquête principale, une enquête secondaire et un bref interlude est consacré à Cafferty (le grand criminel d'Édimbourg). 27 personnages sont nommés (et le livre compte plus de septante personnages au total) et il n'y a qu'une référence musicale. Le livre a 304 pages.

Dans *Dead Souls*, le dixième roman de la série, il y a plusieurs intrigues principales: Cary Oakes (le tueur), Rough (le pédophile) et la disparition de Damon Mee (le fils d'amis de Rebus). Et des plusieurs intrigues secondaires : la mort de Jim Margolies, la disparition de Billy Boy, le procès de l'affaire Shiellion. Les différentes enquêtes et les personnages s'entremêlent, s'entrecroisent. Au total, il y a plus de 80 personnages (nommés) et une trentaine de références musicales. Le livre a 512 pages. Nous pouvons noter que Rebus réfléchit beaucoup sur les thèmes abordés, beaucoup plus que dans les premiers romans.

En 1995, Ian Rankin dira d'ailleurs que les livres de Rebus prennent plus de temps à écrire, et deviennent plus longs et plus complexes.⁴⁸

Nous pouvons aussi noter que les premiers romans (*Knots and Crosses*, *Hide and Seek*) contiennent beaucoup plus de jeux de mots que les suivants. Rankin dit avoir diminué le nombre de jeux de mots et de références culturelles peu claires.⁴⁹

En ce qui concerne la recherche documentaire, c'est lorsque Rankin écrit *Hide and Seek*, le deuxième roman, qu'il se documente plus sérieusement sur les procédures policières et judiciaires en Écosse, et sur le travail des médecins légistes.⁵⁰

⁴⁸ Site de l'auteur. Ian Rankin sur les romans publiés sous le pseudonyme de Jack Harvey : www.ianrankin.net/pages/content/index.asp?PageID=32, (consulté le 11 juillet 2011).

⁴⁹ "Interview 09: Ian Rankin on Rebus": SCOTS Project – www.scottishcorpus.ac.uk (19 juin 2011)

⁵⁰ Ian Rankin, « Exile on Princes Street : Inspector Rebus & I », www.twbooks.co.uk/rebus.html, (consulté le 7 mars 2011)

Black and Blue, le huitième roman, marque un tournant sur plusieurs plans. C'est le premier best-seller de Ian Rankin. C'est aussi le premier livre où il se fonde sur une affaire réelle et évoque des endroits réels. Ian Rankin a aussi gagné en assurance, et il ne parle plus seulement d'Édimbourg, mais aussi de l'Écosse, de la situation politique, de la situation économique. Il dira que les romans précédents lui ont servi d'apprentissage.⁵¹

Un autre élément qui évolue est l'utilisation de noms d'endroits fictifs qui fait place à l'utilisation de noms d'endroits réels. À ses débuts, Ian Rankin invente des noms pour des endroits réels, comme pour les pubs et les postes de police. Puis, lorsqu'il écrit *Black and Blue*, il commence à utiliser le nom réel des endroits, en partie parce que les gens essaient de toute façon de deviner de quel endroit il s'agissait. Depuis, Rebus boit dans de vrais bars, fait ses achats dans de vrais magasins. La conséquence de choix est que lorsqu'un changement a lieu dans la « vraie » ville d'Édimbourg, l'écrivain essaie d'en tenir compte dans ses livres.⁵²

Rebus vieillit en temps réel et ses romans reflètent par conséquent l'évolution que le monde réel a connu en 20 ans. Dans les premiers romans, il n'y a pas de téléphone portable et les ordinateurs sont très rares et maniés uniquement par des spécialistes. Dans *Dead Souls*, Rebus a un téléphone portable ainsi qu'un téléphone sans fil, et les ordinateurs font partie du quotidien. Un autre exemple est l'introduction de l'interdiction de fumer en Écosse (en 2006) : dans *Exit Music*, Rebus doit aller fumer dehors.

Enfin, il est intéressant de noter l'évolution de l'écriture de Ian Rankin. Dans *The Flood*, son tout premier roman publié (et celui qui précède *Knots and Crosses*), Ian Rankin dit ne pas comprendre certains mots qu'il a utilisé alors.⁵³ Il pense maintenant que le style doit être invisible, que le lecteur ne doit pas remarquer que quelqu'un a écrit le livre.⁵⁴

⁵¹ MOORE, Clayton, "An interview with Ian Rankin", April 2005: www.bookslut.com/features/2005_04_005009.php, consulté le 7 mars 2011.

⁵² *ibid.*

⁵³ FLOOD, Alison, "Ian Rankin embarrassed by 'purple prose' of first book", 16th August 2010, *The Guardian*.

⁵⁴ *ibid.*

2.3. Particularité en tant que roman policier

Dans la présente section, nous allons examiner les livres de Ian Rankin à la lumière de la définition de *crime fiction* de John Anthony Cuddon⁵⁵ pour établir la particularité de son style par rapport au genre. La définition de J. A. Cuddon distingue cinq périodes : l'origine des récits policiers au sens large ; le premier âge d'or de la littérature policière ; le deuxième âge d'or de la littérature policière ; l'école *hard-boiled* ; et l'évolution depuis 1945.

L'origine des récits policiers

Selon Cuddon, un des premiers récits policiers est celui d'Œdipe, qui a un double rôle, à la fois celui d'enquêteur et celui de criminel. Ce récit est un exemple d'une limite brouillée entre la moralité et l'immoralité et c'est un motif qui sera récurrent dans les œuvres qui le suivront. C'est effectivement un motif que l'on retrouve chez Rebus : il est à la fois un policier (soit la personnification de l'ordre et de la loi) et un justicier (quelqu'un pour qui les règles peuvent être transgressées). Dans *Dead Souls*, apprenant que Darren Rough (condamné pour pédophilie) vit tout près d'un terrain de jeu à Greenfield et que les habitants du quartier ne sont pas au courant, Rebus décide de prendre les choses en main et contacte les journaux. Les conséquences de cet acte seront tout d'abord désastreuses pour M. Rough, qui sera obligé de quitter son appartement par deux fois, avant de lui être fatales, puisque cela permettra au Dr Margolies de le retrouver et de l'assassiner.

Puis une première évolution de la littérature policière a lieu avec l'émergence des villes industrielles (au XIX^e siècle) :

In the early Victorian period [...] novels [...] began to explore the criminal underworld of the new industrial cities⁵⁶.

Les écrivains se penchent sur l'aspect criminel des nouvelles villes résultant de la révolution industrielle. C'est ce que fait Rankin : l'inspecteur Rebus rencontre de nombreux criminels, dont Big Ger Cafferty, « le » grand criminel d'Édimbourg, qui est présent dans plusieurs romans de la série ; Thomas Telford, qui aimerait remplacer Cafferty (*The Hanging Garden*), ou encore « Charmer » MacKenzie, Archie Frost et Billy Preston dans *Dead Souls*. Il croise aussi des criminels issus des banlieues, comme Cal Brady. Cafferty permet à Rankin de montrer le côté sombre de la ville. Cet « underworld » s'oppose, d'une part, au monde de la justice (police, juges, tribunaux) et, d'autre part, à la ville touristique d'Édimbourg.

⁵⁵ CUDDON, J. A., *Dictionary of literary terms & literary theory*, « crime fiction », pp. 192-195

⁵⁶ *ibid.*, p. 193

Le premier âge d'or de la littérature policière

Cuddon différencie deux âges de la littérature policière, le premier âge d'or (*first Golden Age of Detection*) et le deuxième âge d'or (*second Golden Age*). Le premier âge d'or comprend les aventures du détective créé par Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes, et celui qu'a créé G. K. Chesterton, *Father Brown*. Il prend fin en 1914. La littérature policière de ce premier âge d'or s'exprime principalement par des nouvelles.⁵⁷ Cette quasi-unicité de la forme se situe à l'opposé de l'œuvre de Rankin, qui compte aussi bien des nouvelles que des romans. Rankin ne suit pas une formule spécifique : en 1995, il relève que ses romans de l'inspecteur Rebus deviennent plus longs et plus complexes, qu'ils prennent plus de temps à écrire :

“the Rebus books [are] growing in length and complexity. They [are] taking seven, eight, nine months to write. [...] My days as a ‘two-book-a-year’ author were numbered”⁵⁸

En ce qui concerne la forme (roman ou nouvelle), Ian Rankin est tout de même plus proche du deuxième âge d'or de la littérature policière, dont la forme dominante est le roman.

Le deuxième âge d'or de la littérature policière

Le deuxième âge d'or, qui s'étend de la fin des années 1920 à 1939, comprend les œuvres d'Agatha Christie, de Dorothy L. Sayers, et de Margery Allingham. C'est aussi pendant cette période que la littérature policière se développe dans d'autres pays, notamment aux États-Unis.

Le deuxième âge d'or établit une présence féminine, notamment au niveau de ses auteurs. Ian Rankin établit une présence féminine au niveau de ses personnages, notamment avec des personnages comme Siobhan Clarke, Patience Aitken, Gill Templer, Mairie Henderson et Sammy. D'une manière générale, les personnages créés par Ian Rankin ont une profondeur. Ils sont intéressants, car complexes. Par exemple, Siobhan préfère souvent passer la soirée chez elle :

‘Got plans ?’ He looked expectant, nervous, childlike in his ignorance and egotism. What could she tell him ? Belle and Sebastian on the hi-fi; another gin and tonic; the last third of an Isla Dewar novel. Tough competition for any man.⁵⁹

⁵⁷ *ibid.*

⁵⁸ Site de l'auteur, sur les romans publiés sous le pseudonyme de Jack Harvey : www.ianrankin.net/pages/content/index.asp?PageID=32 (consulté le 11 juillet 2011)

⁵⁹ RANKIN, Ian, *Set in Darkness*, Orion Books Ltd, London, 2000, p. 133

La relation entre Rebus et Cafferty est aussi un exemple de la complexité de personnages. En effet, elle évolue au fil des romans, et Ian Rankin dira qu'il n'est jamais sûr de comment leur relation va se terminer :

I'm never sure with Rebus and Cafferty whether they're going to become friends, or end up in a fight to the death. They're two sides of the same coin: similar ages and backgrounds; both feeling like dinosaurs as the world around them changes. Rebus may feel that he's made a pact with the devil.⁶⁰

Il existe toutefois une différence majeure entre les romans de ce deuxième âge d'or et ceux de Ian Rankin. Les romans de ce deuxième âge d'or ont une structure très précise : l'action se déroule toujours dans un espace fermé ou isolé (en règle générale dans une grande maison de campagne), une sorte de huis clos, et l'histoire se déroule en trois temps : la découverte d'un corps, des suspects et enfin, un dénouement⁶¹.

Ce schéma s'oppose à celui des romans de l'inspecteur Rebus qui, comme nous l'avons vu plus haut, n'est pas fixe. Dans ce deuxième âge d'or, le lieu définit l'intrigue, alors que dans les romans de Rankin, c'est l'intrigue qui définit les lieux. Dans toutes ses aventures, Rebus est amené à se déplacer à plusieurs endroits : dans *Dead Souls*, il est principalement à Édimbourg (Greenfield, Leith, Marchmont) mais se rend plusieurs fois à Cardenden, dans le comté de Fife. Rebus est amené à se déplacer, d'une part, pour les besoins de l'enquête et, d'autre part, pour sa vie privée.

De plus, ce n'est pas forcément la découverte d'un corps qui est à la base de l'histoire. Les enquêtes de l'inspecteur portent aussi sur des personnes disparues (*Dead Souls*, *Strip Jack*, *The Falls*), des suicides (*Dead Souls*, *Set in Darkness*), des personnes suspectées d'avoir commis un crime dans le passé (*The Hanging Garden*) ou d'être sur le point de commettre un crime ou un délit (*Dead Souls*), ou encore sur des objets disparus (*Strip Jack*).

Les romans de cette période sont perçus comme étant irréels, comme le suggère le statut de leurs détectives amateurs,⁶² notamment en raison de leur structure schématique. Les romans de Ian Rankin, avec leur inspecteur de police Rebus se situent également à l'opposé du deuxième âge d'or sur ces points : l'inspecteur est un professionnel, et la structure des romans n'est pas schématique.

⁶⁰ RANKIN, Ian, *Rebus's Scotland: A Personal Journey*, Orion Books, London, 2006, p. 56

⁶¹ CUDDON, J. A., *Dictionary of literary terms & literary theory*, « crime fiction », p. 194

⁶² *ibid.*

L'école hard-boiled

En réaction à cette schématisation très marquée apparaît l'école *hard-boiled*, dont les récits se situent souvent dans des environnements urbains, avec des détectives privés ou des policiers, et où la frontière morale entre les criminels et les détectives est floue :

stark and violent stories, usually in grimly urban settings, which featured both lone but professional investigators and police and blurred the moral distinctions between criminals and agents of law enforcement.⁶³

D'une certaine manière, Rankin se rapproche de l'école *hard-boiled* par le fait que ses histoires se déroulent souvent dans un décor urbain, que son inspecteur aime travailler seul et que celui-ci est souvent sur le point de franchir la limite du licite. Toutefois, comme nous l'avons vu plus haut, l'écrivain s'en éloigne sur d'autres points : alors que les personnages de l'école *hard-boiled* n'ont pas de profondeur, les personnages de Ian Rankin sont complexes.

L'évolution depuis 1945

Depuis 1945, plusieurs évolutions peuvent être notées. L'une d'entre elles est que la littérature policière entretient une relation particulière avec les médias de masse :

crime fiction has become ... bolstered by a symbiotic relationship with the mass media...⁶⁴

Plusieurs romans de l'inspecteur Rebus ont été adaptés pour la télévision, mais leur rapport avec les émissions n'est pas « symbiotique ». C'est un rapport inégal parce que les adaptations dépendent principalement du succès des romans. Les adaptations peuvent néanmoins « apporter » de nouveaux lecteurs pour les romans (qui auraient vu les adaptations à la télévision et aimeraient lire les livres).

Ian Rankin a souligné, dès le premier roman, la relation entre la police et les journalistes, entre les enquêtes et les publications dans la presse.

Une autre évolution décrite par Cuddon est celle du statut du genre : alors que celui-ci est reconnu aux États-Unis, au niveau académique notamment, il est considéré comme inférieur au Royaume-Uni :

⁶³ *ibid.*

⁶⁴ *ibid.*

in the US this has been increasingly reflected in the academic attention given to the genre, but in the UK serious study has been inhibited by an entrenched snobbery which classifies it as inferior and unliterary: P.D. James is thought fit to chair the panel of judges for the Booker Prize but it remains inconceivable that one of her own crime novels could win it.⁶⁵

Ian Rankin, qui a reçu de nombreux prix et distinctions, n'a jamais reçu le *Booker Prize*. À propos du manque de reconnaissance du genre, il estime qu'une évolution a lieu, mais qu'elle est lente :

“[...] You can now study crime fiction at university. You can study the Rebus novels in high school in Scotland. [...] The big prizes are the Booker and the Whitbread and they are for literature. You never get a crime novel long listed for those prizes, let alone short listed. The Queen [...] gave me an Order of the British Empire a couple of years ago for “services to literature”. That was important because it wasn't services to “Genre fiction which you read on a train journey and then discard when you get to your destination.” [...].”⁶⁶

Depuis 1945, Cuddon relève trois autres tendances. La première est liée au développement des procédures policières : les romans donnent un grand nombre de détails sur la méthode appliquée par les enquêteurs officiels⁶⁷ : Rankin illustre cela dans ses romans notamment en utilisant une équipe médico-légale, les médecins légistes Gates et Curt. Il montre aussi que, parfois, même si le coupable est connu, il reste impossible de l'incriminer faute de preuve (Oakes dans *Dead Souls*) ou qu'il est possible de manipuler certaines données, par exemple par des policiers peu scrupuleux (*Resurrection Men*, *Exit Music*).

La deuxième tendance relevée par Cuddon est le grand nombre de détectives de fiction qui ont fait la guerre, et qui présentent des problèmes d'addiction :

the frequency with which fictional investigators, especially in the US, are veterans of war and (partly in consequence), substance abusers⁶⁸.

Il est intéressant de noter qu'en créant l'inspecteur Rebus, un policier avec un passé au sein des SAS et une tendance alcoolique, Rankin se rapproche des auteurs américains.

⁶⁵ *ibid.*

⁶⁶ MOORE, Clayton, “An interview with Ian Rankin”, April 2005: www.bookslut.com/features/2005_04_005009.php, consulté le 7 mars 2011.

⁶⁷ CUDDON, J. A., *Dictionary of literary terms & literary theory*, « crime fiction », p. 195

⁶⁸ *ibid.*

Enfin, la dernière tendance relevée par Cuddon est l'utilisation spécifique et détaillée d'endroits réels, souvent de villes importantes.⁶⁹ Rankin décrit Édimbourg d'une manière détaillée, et utilise des lieux et d'autres éléments réels dans son œuvre, surtout depuis *Black and Blue*. Il explique les différences entre les éléments réels et les éléments fictifs présents dans son œuvre dans les introductions qu'il a écrites en 2005 pour la réédition de la grande majorité de ses livres, ainsi que dans son livre *Rebus's Scotland*.

Par exemple, son détective habite une rue qui existe réellement, *Arden Street*, dans le quartier de Marchmont. Le poste de police est fictif dans les premiers romans, puis il change d'endroit et c'est un poste de police réel qui est utilisé. La morgue, que l'auteur a visité, est plus neutre dans les romans que ce qu'elle est réellement. Dans *Rebus's Scotland*, Ian Rankin explique ceci :

... I wasn't sure my readers would believe a mortuary where tomatoes were grown on window-sills and a mannequin in coat and hat sat at a desk. The mortuary of my books remains a less lively place (if you'll pardon the expression) than his real-life counterpart.⁷⁰

Cependant, lorsqu'elle ferme pour cause de travaux, cette fermeture est reportée dans l'œuvre de fiction.⁷¹

Par contre, l'auteur tend à ne pas utiliser des noms de banlieues réelles dans son œuvre, car elles sont déjà stigmatisées comme des banlieues à problème : en général, il préfère donc en inventer. Dans notre corpus, *Greenfield* est une banlieue que Ian Rankin a inventée.⁷²

⁶⁹ *ibid.*

⁷⁰ RANKIN, Ian, *Rebus's Scotland: A Personal Journey*, Orion Books, London, 2006, p. 89

⁷¹ *ibid.*

⁷² *ibid.*, pp. 89-90

2.4. Présentation du corpus

Notre corpus est constitué de *Dead Souls* de Ian Rankin, le dixième roman de la série de l'inspecteur Rebus, ainsi que de *La mort dans l'âme*, sa traduction française. Nous présenterons la traductrice, Edith Ochs, ainsi que la traduction au chapitre 3, lorsque nous traiterons de l'œuvre traduite. Une description détaillée des personnages se trouve dans les annexes.

2.4.1. Résumé de *Dead Souls*

Rebus mène plusieurs enquêtes. Tout d'abord, il reconnaît Darren Rough, un ancien pédophile, au zoo: le voyant photographier des enfants, Rebus pense qu'il va récidiver, et décide de le faire partir d'Édimbourg. Il informe les journaux que Darren Rough vit à Greenfield, avec vue sur un terrain de jeux. Ce que Rebus ne sait pas, c'est que Darren a lui-même été victime d'abus sexuel enfant, et qu'il est là pour témoigner au procès de deux pédophiles, Harold Ince et Ramsay Marshall (l'affaire Shiellion). Rebus est appelé à témoigner au même procès, présidé par le juge Petrie. Quand Darren Rough est retrouvé mort, Rebus essaie de retrouver son meurtrier. Il apprend qu'il y a un troisième pédophile dans l'affaire Shiellion, et il découvre son identité, grâce au témoignage de Jamie Brady. Il s'agit du Dr Margolies, le père de Jim Margolies. C'est le Dr Margolies qui a éliminé Darren Rough.

Rebus est contacté par deux amis d'enfance, Janice et Brian Mee, pour les aider à retrouver leur fils, Damon, qui a disparu à Édimbourg. Lors de son enquête, il rencontre Charmeur Mackenzie et Archie Frost, le propriétaire et le gérant du club où Damon a été vu pour la dernière fois, ainsi que Bill Preston, le propriétaire d'un bateau où Ama et Nicol Petrie (les enfants du juge) avaient organisé une fête à laquelle Damon aurait pu se rendre. Cette enquête mènera l'inspecteur à plusieurs endroits, notamment dans le Fife, où il est né. Il se remettra en question par rapport à Janice, son amour d'enfance.

Pendant son temps libre, Rebus essaie de comprendre pourquoi Jim Margolies, un policier modèle, s'est suicidé. Il pense qu'il s'agit peut-être d'un homicide. Il parlera à plusieurs reprises avec la veuve de Jim, Katherine, qu'il croise plusieurs fois par hasard lorsqu'il enquête sur Damon Mee, car elle a des liens de parenté avec les Petrie. Il interrogera aussi Darren Rough lors de cette enquête personnelle.

Avec ses collègues, Rebus doit assurer la surveillance de Cary Oakes, un tueur que les États-Unis ont renvoyé en Écosse. Ils sont quatre à se relayer pour la surveillance devant l'hôtel, où Cary Oakes raconte sa vie au reporter Jim Stevens, à Leith. Toutefois, Cary Oakes déjoue la surveillance plusieurs fois, puis, quand celle-ci est levée, il détourne l'attention de la police, et dissimule ses vraies intentions. Il essayera de tuer Alan Archibald, un policier à la retraite qui pense que Cary Oakes est l'assassin de sa nièce ; il tuera Jim Stevens et s'en prendra à Rebus. Grâce au reporter et à l'inspecteur, Cary Oakes ne réussira pas à tuer son oncle, qui l'avait battu plusieurs fois dans son enfance : celui-ci était sa vraie cible.

Rebus est aussi appelé à enquêter sur la disparition de Billy Horman, dit Billy Boy. Billy a disparu de Greenfield : Rebus se rend sur place, et découvre que l'appartement de Darren Rough, le premier suspect aux yeux des habitants, a été incendié. Rebus trouve le responsable de l'incendie, Cal Brady. Puis il retrouve Darren Rough. Quelques jours plus tard, Rebus et Siobhan Clarke retrouvent Billy ; Billy était parti pour vivre avec son père.

2.4.2. *Dead Souls* dans le contexte de la série

Dead Souls est le dixième roman avec John Rebus. C'est le premier roman de Rebus que Ian Rankin conçoit et écrit entièrement à Édimbourg depuis *Knots and Crosses*. Il est publié par Orion Books en 1999. Le deuxième roman et les sept romans qui ont suivi ont tous été écrits à Londres ou en France. Pour cette raison, l'auteur était inquiet de faire des erreurs dans les descriptions de la ville lorsqu'il serait de retour à Édimbourg.⁷³

Le livre est comme une grande toile qui lie les personnages entre eux, même si à première vue ils n'ont pas grand-chose en commun. Comme nous l'avons dit précédemment, *Dead Souls* compte un nombre très important de personnages, un très grand nombre de références musicales et un nombre d'intrigues très important. Il s'oppose notamment fortement aux premiers romans de la série, qui comptent un moins grand nombre de personnages, très peu ou aucune référence musicale et une ou deux intrigues.⁷⁴

Le titre du livre est à la fois une référence à *Dead Souls*, une chanson Joy Division, qui est elle-même une référence à *Dead Souls*, un livre de Nicolas Gogol (*Les Âmes Mortes*, en français). *Dead Souls* est en grande partie inspiré de *Death Is Not The End*, une *novella*⁷⁵ de Ian Rankin⁷⁶ qui traitait des personnes disparues.

Le livre est composé d'un prologue, de deux parties de 26 chapitres chacune, *Lost* et *Found*, et d'un épilogue. Les citations au début de chaque partie viennent de l'œuvre de Gogol. Il s'agit d'un roman très structuré. Nous relevons au passage que la structure des romans de Ian Rankin ne suivent pas un schéma fixe : si tous les romans comportent des chapitres, ils ne comportent pas tous des parties distinctes (regroupant différents chapitres).

Ian Rankin adresse un clin d'œil aux lecteurs lorsqu'il se décrit lui-même par les yeux de son inspecteur, à l'Oxford Bar :

'A nip, Harry,' he said. 'Better make it a large one.'

He sat in the back room. Nobody there but the writer, the one with the big bag of books. He seemed to use the place as an office. A couple of times Rebus had asked him what books he should be reading. He'd bought the suggestions, but hadn't read them. Today, neither man seemed in need of company. Rebus sat with his drink and his thoughts. He was thinking back over thirty years, back to the last school party. His own version of the story ...⁷⁷

⁷³ RANKIN, Ian, *Dead Souls*, introduction p. ix

⁷⁴ Cf. Annexe 3 Évolution de la série

⁷⁵ *novella*: a short novel or long short story. (The Oxford Concise English Dictionary, *online*)

⁷⁶ RANKIN, Ian, *Dead Souls*, introduction p. x

⁷⁷ *ibid.*, p. 397.

Plusieurs thèmes sont abordés dans *Dead Souls* : le thème des personnes disparues, reflété notamment dans la recherche de Damon Mee par ses parents et Rebus, ou la disparition de Billy Boy ; le thème des pédophiles, le traitement qui leur est réservé à leur sortie de prison. Un autre thème présent est celui du bien et du mal : comment peut-on juger quelqu'un ? Cela est illustré par les personnages de Darren Rough et de Rebus. L'idée que la victime peut devenir un bourreau (illustrée avec les personnages de Darren Rough ou de Cary Oakes) est très présente dans *Dead Souls*.

Le thème de *Jekyll and Hyde* est aussi présent, notamment avec les représentants de la « bonne » société, qui ne sont pas si « bons » que l'on pourrait le penser. Cela est illustré par le personnage du Dr Margolies, docteur respecté d'Édimbourg, qui est, en réalité, un pédophile et un assassin.

Rebus rentre chez lui, dans le comté de Fife : cela permet à Ian Rankin d'illustrer les changements qui ont eu lieu à Cardenden depuis les années 1950. Même si ce n'est pas la première fois que l'inspecteur retourne « chez lui », le lecteur en apprend beaucoup sur son enfance et sa jeunesse.

3. L'œuvre traduite

Dans cette partie, nous abordons la méthode d'Antoine Berman dans son ouvrage *Pour une critique des traductions : John Donne*, puis nous présentons la méthode que nous avons adoptée pour effectuer notre analyse. Nous présentons ensuite la traduction de la série des romans de l'inspecteur Rebus, puis émettons une critique de la traduction en deux temps, avant de présenter le succès rencontré par la traduction. Nous terminons cette partie sur une courte biographie de la traductrice.

3.1. Méthode

3.1.1. Berman et sa méthode *Pour une critique des traductions*

Dans son ouvrage *Pour une critique des traductions: John Donne*, Antoine Berman propose une méthode constituée de six parties. Nous allons les présenter brièvement, avant de présenter notre propre démarche.

La première étape est celle de la lecture de la traduction. Pendant cette étape, Berman insiste sur le fait que l'original doit être laissé de côté. Tout d'abord a lieu une première lecture, qui est « celle d'une "œuvre étrangère" en français. »⁷⁸ Elle « permet de pressentir si le texte traduit "tient" »⁷⁹, à savoir qu'il est bien écrit et que c'est un véritable texte. Puis une deuxième lecture, qui est « celle d'une traduction : il y a conversion du regard »⁸⁰. C'est notamment lors de cette deuxième lecture qu'a lieu le repérage des « "zones textuelles" problématiques » et des « "zones textuelles" miraculeuses »⁸¹. Ce repérage oriente le travail.

La deuxième étape est celle de la lecture de l'original. Cette fois, c'est la traduction qui doit être laissée de côté, mais le critique doit garder en mémoire les zones textuelles qu'il a relevées lors de ses lectures. La lecture de l'original est une « pré-analyse textuelle »⁸² qui permet de repérer les traits stylistiques de l'œuvre. Le critique sélectionne alors les traits stylistiques fondamentaux. Il doit aussi sélectionner les « passages signifiants » de l'œuvre, soit les « *zones signifiantes* où une œuvre atteint sa propre visée [...] et son propre centre de gravité. »⁸³

⁷⁸ BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne*, 1995, p. 65

⁷⁹ *ibid.*

⁸⁰ *ibid.*

⁸¹ *ibid.* p. 66

⁸² *ibid.* p. 67

⁸³ *ibid.* p. 70

La troisième étape est celle qui consiste à savoir qui est le traducteur, pour mieux comprendre la logique du système de la traduction. Berman dresse une liste des questions à se poser sur le traducteur⁸⁴, et décrit trois éléments qu'il faut établir. Le premier élément est la « position traductive »⁸⁵, qui est « le “compromis” entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la *pulsion de traduire*, la tâche de la traduction, et la manière dont il a “internalisé” le discours ambiant sur le traduire (les “normes”) »⁸⁶. Le deuxième élément est le « projet de traduction »⁸⁷, qui est déterminé « à la fois par la position traductive et par les exigences à chaque fois spécifiques posées par l'œuvre à traduire »⁸⁸. Et le troisième élément est « l'horizon du traducteur »⁸⁹, qui est « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui « déterminent » le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur »⁹⁰.

La quatrième étape porte sur l'analyse. Berman a fragmenté cette étape en quatre sous-parties. Il aborde tout d'abord les différentes formes que peut prendre l'analyse⁹¹. Il présente ensuite les différentes confrontations : confrontation entre les passages sélectionnés dans l'original avec les mêmes passages dans la traduction ; confrontation entre les zones textuelles problématiques ou miraculeuses constatées dans la traduction avec les zones correspondantes de l'original ; confrontation des mêmes passages et zones textuelles avec d'autres traductions ; et enfin, confrontation entre la traduction et le projet de traduction⁹². Berman présente ensuite le style de la confrontation et les dangers qui peuvent nuire à la lisibilité de la confrontation.⁹³ Finalement, Berman présente le fondement de l'évaluation : pour lui, l'évaluation se fonde sur un double critère, qui est « d'ordre *éthique et poétique* »⁹⁴, soit que la traduction est un texte en soi, et que l'original est respecté.

La cinquième étape est celle de la réception de la traduction. Berman la différencie de la « réception d' “œuvres étrangères” », qui est plus fréquente :

Il faut d'abord savoir si la traduction a été aperçue [...] Si elle a été aperçue, il faut savoir si elle a été évaluée, analysée, c'est-à-dire voir comment elle est apparue à la critique, aux critiques, et, en fonction de cette apparition, a été jugée et présentée au « public ».⁹⁵

⁸⁴ *ibid.* pp. 73-74

⁸⁵ *ibid.* pp. 74-75

⁸⁶ *ibid.*

⁸⁷ *ibid.* pp. 76-79

⁸⁸ *ibid.* p. 76

⁸⁹ *ibid.* pp. 79-83

⁹⁰ *ibid.* p. 79

⁹¹ *ibid.* pp. 83-85

⁹² *ibid.* pp. 85-87.

⁹³ *ibid.* pp. 87-91.

⁹⁴ *ibid.* p. 92.

⁹⁵ *ibid.* pp. 95-96.

Enfin, la sixième étape est celle de la critique productive. Elle a lieu « lorsque l'analyse a traité d'une traduction qui appelle impérativement une retraduction »⁹⁶ et énonce « les *principes* d'une retraduction de l'œuvre concernée, et donc de nouveaux projets de traduction. »⁹⁷.

Ces six étapes de Berman forment une méthode pour la critique des traductions. Nous allons maintenant présenter nos réserves par rapport à cette méthode, avant de présenter la démarche que nous avons utilisée dans le présent mémoire.

3.1.2. Notre avis

Selon nous, la méthode de Berman décrite ci-dessus présente trois aspects problématiques. Le premier est le suivant : combien de livres traduits lit-on, si l'on comprend la langue de l'original ? En ce qui nous concerne, cela n'est que rarement le cas. En effet, pourquoi lire la traduction d'une œuvre si l'on a accès à l'œuvre originale elle-même ? Car les traductions existent avant tout pour les personnes ne comprenant pas la langue de l'original. La méthode de Berman est toutefois valable pour le critique, dans le cadre d'un mandat précis.

Cette réflexion nous amène à cette conclusion : la plupart des traducteurs qui voudraient émettre une critique sur une œuvre auraient, selon nous, lu l'original d'abord. Nous-même avons lu l'œuvre originale en premier. C'est uniquement lorsque nous avons voulu nous pencher sur la traduction que nous avons pris connaissance de celle-ci. Cela pose donc problème au niveau de la méthodologie de Berman, qui préconise d'effectuer tout d'abord la lecture de la traduction.

Deuxièmement, nous pensons, tout comme notre directrice de mémoire, que chacun est plus perméable à sa langue maternelle qu'à ses langues passives et, donc, qu'en commençant par l'œuvre traduite, nous nous exposons plus à la traduction qu'à l'original, et que la traduction devient ainsi un point de repère prioritaire. En effet, il nous a été dans un premier temps assez difficile de prendre de la distance par rapport à la traduction.

⁹⁶ *ibid.* p. 96

⁹⁷ *ibid.* p. 97

Enfin, troisièmement, nous pensons que la méthode de Berman présente une part importante de subjectivité, notamment au niveau de la sélection des zones textuelles problématiques, des zones textuelles miraculeuses, des passages signifiants et des passages présentant les traits stylistiques fondamentaux de l'œuvre. Selon nous, cette sélection est plus aisée sur un texte court, comme un poème, que sur un roman de 500 pages. La sélection est plus difficile sur des textes longs, et donc aussi plus subjective.

3.1.3. Présentation de notre démarche

Nous avons découvert les romans de l'auteur en anglais. Notre première lecture a donc été celle de l'original. Toutefois, lorsque nous avons commencé ce travail de mémoire, du temps s'étant écoulé depuis notre première lecture, nous ne nous souvenions plus que vaguement de l'histoire du roman choisi.

Nous avons donc commencé par effectuer les lectures de la traduction, en prenant des notes lors de la première et de la deuxième lecture. Puis, en laissant de côté les traductions, nous avons entrepris de relire l'original. Nous avons ensuite confronté les passages relevés.

Cela nous a permis d'effectuer une analyse pour évaluer la traduction de l'ouvrage choisi dans son ensemble.

Bien que nous ayons cherché des informations sur la traductrice, nous n'avons pas établi sa position traductive, son projet de traduction ou son horizon de manière précise. Nous n'établissons pas non plus de critique productive, car nous estimons qu'il faudrait avoir lu la totalité des romans de la série et de leurs traductions pour pouvoir se forger une opinion sur une éventuelle retraduction de l'œuvre, notre corpus ne constituant qu'une partie d'un ensemble plus large. Comme nous le verrons plus loin, nous pensons qu'une révision en vue de gommer les incohérences des traductions serait nécessaire, sans forcément parler de retraduction. Il s'agirait d'harmoniser les différentes traductions ainsi que d'apporter quelques corrections.

Avant de présenter les éléments relevés lors de notre analyse, nous présenterons la traduction de la série en français.

3.2 Présentation de la traduction de la série en français

Deux points méritent d'être relevés en ce qui concerne la traduction de la série des romans de l'inspecteur Rebus en français : le premier est que les romans n'ont pas été traduits dans l'ordre chronologique ; le deuxième est qu'il y a eu différents traducteurs.

L'ordre de traduction⁹⁸

Le premier roman à être traduit en français n'est pas *Knots and Crosses*, mais *The Black Book*, soit le cinquième roman de la série. Il est traduit par Michèle et Frédéric Witta en 1998. Ils traduisent également le roman suivant (le sixième roman de la série), *Mortal Causes*, en 1999. *Let it Bleed* (le septième roman) est traduit par Isabelle Maillet et paraît en 2000.

Puis *Black and Blue*, qui connaît un véritable succès au Royaume-Uni, est traduit par Edith Ochs et paraît en 2002. Elle traduit également les deux romans suivants, *The Hanging Garden* et *Dead Souls*, qui sont publiés respectivement en 2002 et en 2004. *Le jardin des pendus* (*The Hanging Garden*) reçoit le Grand Prix du roman noir étranger de Cognac. *La mort dans l'âme* (*Dead Souls*) reçoit quant à lui le Grand Prix de littérature policière en 2005.

Puis les quatre premiers romans de l'inspecteur Rebus (soit *Knots and Crosses*, *Hide and Seek*, *Tooth and Nail* et *Strip Jack*) sont traduits par Frédéric Grellier. Les deux premiers paraissent en 2004 et les deux autres en 2005.

Le onzième roman de la série, *Set in Darkness*, est traduit par Aline Azoulay en 2004. Daniel Lemoine traduit le roman suivant, *The Falls*, qui est publié en 2005. L'année suivante paraît *Resurrection Men*, le treizième roman, traduit par Freddy Michalski.

Enfin, Daniel Lemoine (qui a déjà traduit *The Falls*) traduit les autres romans de Rebus, ainsi que les romans de Ian Rankin publiés sous le pseudonyme de Jack Harvey. Il traduit donc : *The Falls*, *A Question of Blood*, *Fleshmarket Close*, *The Naming of the Dead* et *Exit Music* pour les romans avec Rebus, et *Witch Hunt*, *Bleeding Hearts* et *Blood Hunt* pour les romans publiés sous le nom de Jack Harvey, qui sont publiés entre 2005 et 2010. *La Colline des chagrins* (*The Falls*), reçoit le Prix des lecteurs de Critiques Libres comme Roman policier ou Thriller.

⁹⁸ Cf. Annexe 4 : tableaux des dates de parution des traductions

En résumé, les romans 5 à 9 sont traduits en premier. Puis les romans 1, 2, 10 et 11 sont traduits plus au moins simultanément (2004). Les romans 3, 4 et 12 paraissent tous en 2005. Enfin, les romans 13 à 17 sont traduits dans l'ordre et paraissent au rythme d'un par année entre 2006 à 2010.

Les traducteurs et le manque de cohérence

En ce qui concerne le nombre de traducteurs, il y a eu, pour un total de dix-sept romans, huit traducteurs différents (dont deux ont travaillé ensemble sur le même ouvrage).

Tant de traducteurs ont été appelés à traduire les romans de Ian Rankin, que nous pouvons nous demander si cela n'a pas nui à la cohérence entre les différents romans de la série de l'inspecteur Rebus en français.

En comparant deux romans, la traduction de *Tooth and Nail* et *Dead Souls*, nous avons effectivement pu relever des incohérences. Par exemple, le surnom d'un des personnages n'est pas traduit de manière cohérente. « Farmer Watson » (*Dead Souls*, p. 14 et *Tooth and Nail*, p. 6) qui est traduit respectivement par « le Péquenot » dans *La mort dans l'âme* (trad. Ochs), et « le Paysan » dans *Rebus et le loup-garou de Londres* (trad. Grellier, p. 18). Une des raisons possible de cette incohérence est que *Dead Souls* est traduit avant *Tooth and Nail*, qui se situe au début de la série. En plus de cela s'ajoute le fait que les traductions ont lieu quasiment simultanément. La traduction de *Dead Souls* ne paraît qu'une année avant celle de *Tooth and Nail*. Selon les informations présentées ci-dessus, c'est donc au traducteur de *Tooth and Nail* qu'il incombait de vérifier si ce surnom existait dans les romans traduits avant, et si oui, comment ce surnom était traduit. Nous sommes convaincue qu'une comparaison des traductions des différents romans serait très intéressante à propos de ces incohérences causées par le nombre élevé de traducteurs. Nous n'approfondirons toutefois pas cet aspect dans le présent mémoire.

Les maisons d'édition

Selon nos recherches, trois maisons d'éditions différentes ont publié des traductions des romans de Ian Rankin. Les Editions du Rocher publient entre 1998 et 2004 les traductions des romans 5 à 10. La librairie générale française publie les traductions des quatre premiers romans en 2004 et 2005. Quant aux Éditions du masque, elles publient les traductions des romans 11 à 17, ainsi que les romans écrits sous le nom de Jack Harvey.

Pourquoi un si grand nombre de maisons d'édition ? Nous l'ignorons, mais la conséquence de cela est qu'il existe des incohérences dans la traduction de la série, dues notamment à l'ordre non chronologique des traductions, à la publication quasi simultanée de romans, et enfin à un grand nombre de traducteurs.

Si la Librairie française générale ne fait appel qu'à un traducteur, les Éditions du Rocher font quant à elles appel à quatre traducteurs, et celles du Masque à trois traducteurs.

Qu'en est-il de la traduction des autres romans et nouvelles de l'auteur ? Un point qui mérite d'être souligné est qu'aucun des romans non policier de Ian Rankin n'a été traduit pour le moment, et que la plupart des nouvelles de Ian Rankin n'ont pas été traduites en français. Celles qui l'ont été ont été publiées dans des recueils de nouvelles de différents auteurs écossais.⁹⁹ En ce qui concerne les romans publiés après la série de l'inspecteur Rebus, *Doors open* a été traduit par Stéphan Carn et publié par les Éditions du Masque en 2011.

3.3. La mort dans l'âme

Nous présenterons les incohérences, les fautes et les problèmes relevés lors de nos lectures de la traduction et de l'original, et lors de la confrontation. Nous séparons cette partie en deux, soit une première partie consacrée à ce que nous avons relevé lors de la première lecture et une deuxième partie consacrée à ce que nous avons relevé lors de la deuxième lecture.

3.3.1. Première lecture

Lors de la première lecture, nous n'avons pas relevé beaucoup d'éléments qui nous ont paru faux ou incohérents, si ce n'est la quatrième de couverture (qui est probablement l'œuvre de la maison d'édition plutôt que de la traductrice), laquelle fait mention d'un « jardin d'enfant » alors qu'il s'agit d'un terrain de jeu ou d'une place de jeu¹⁰⁰, et d'un « tueur en série », alors que, même si le tueur en question, Cary Oakes, a déjà tué beaucoup de personnes, il n'est pas encore un tueur en série lorsqu'il revient en Écosse. Rebus fait remarquer cela à son chef :

The Farmer nodded. 'I was about to pull the surveillance anyway.' He put down his mug. 'Do you think Cary Oakes is dangerous?'
'Definitely. But I think he's changed.'
'Changed how?'

⁹⁹ Notamment *One City*, qui contient des nouvelles d'Alexander McCall Smitt, Ian Rankin, Irvine Welsh, et *Crimespotting*, qui contient notamment des nouvelles de Ian Rankin, James Robertson, Kate Aktinson : les deux recueils sont traduits par Santiago Artozqui, et publiés par Music and entertainment books en 2010.

¹⁰⁰ RANKIN, Ian, *Dead Souls*, p. 29.

‘His spree in the States, it wasn’t planned. There was a lack of deliberation, and it always seemed to be part of some other strategy.’

‘Explain.’

‘He killed because he needed things: money, a car, whatever. But towards the end, I think he was really getting a taste for it. Then he got caught. He’s been all these years in jail, remembering that buzz.’

‘So he might kill for no other reason than the buzz?’

‘I’m not sure. I think he has some sort of plan, something that involves Edinburgh.’ And Alan Archibald, he might have added. ‘I think he’s getting all sorts of tingly feelings just planning it.’

‘Maybe he’ll put it off indefinitely.’

Rebus smiled. ‘I don’t think so. This is foreplay to him.’¹⁰¹

Du côté de la traduction à proprement parler, nous avons relevé une incohérence lors de la première lecture. Il s’agit d’un passage où l’inspecteur se promène avec sa fille, Sammy, qui est en chaise roulante, le copain de sa fille, Ned, et son amie Patience. Selon le contexte, le lecteur comprend qu’il y a une incohérence dans le passage ci-dessous : pourquoi est-ce que Rebus, inspecteur de police, insisterait pour traverser au feu rouge ?

He was insistent they wait for the green man, even when there was no traffic in sight. (<i>Dead Souls</i> , p. 319)	Il insistait pour qu’ils traversent au feu rouge, même si la rue était déserte. (<i>La mort dans l’âme</i> , p. 406)
---	--

Cette incohérence est renforcée par le « même si ». Le lecteur comprend qu’il y a une erreur, et rétablit la phrase comme ceci : « Il insistait pour qu’ils attendent au feu rouge, même si la rue était déserte. » ; ou éventuellement de cette manière : « Il insistait pour qu’ils attendent le feu vert, même si la rue était déserte. » En comparant avec l’original, nous nous rendons compte que l’anglais disait (nous paraphrasons) « Il insistait qu’ils attendent que le feu passe au vert, même si aucune voiture n’était en vue. ». Ce contre-sens ne passe pas inaperçu pour le lecteur. Cela est à double tranchant. D’un côté, cela permet au lecteur de rétablir le sens le plus plausible. D’un autre côté, cela montre que la traduction n’est pas parfaite.

¹⁰¹ RANKIN, Ian, *Dead Souls*, p. 238

Nous relevons au moins trois erreurs typographiques, « publie » au lieu de « public » (*La mort dans l'âme*, p. 114) ; « Alexandre » au lieu de « Alexander » (*La mort dans l'âme*, p. 130) ; et « Frammer » au lieu de « Frazer » (*La mort dans l'âme*, p. 355). Nous relevons également une faute de ponctuation : un point qui manque (*La mort dans l'âme*, p. 379). La faute de frappe qui nous a le plus dérangée est celle sur le prénom d'Alexander, étant donné que « Alexandre » est un nom français. Cette erreur a pour conséquence de faire croire au lecteur que cet Alexandre a un nom français. Serait-il Français ? Aurait-il des origines françaises ? Ces erreurs ne portent pas à conséquence, mais nous sommes d'avis qu'il serait nécessaire de les corriger en cas de réédition.

Enfin, nous avons été frappée par une faute située dans l'épilogue. Dans le passage concerné, Cary Oakes est en prison, en Écosse.

<p>Cary Oakes sat in the visitors' room at Saughton Prison. They hadn't put any cuffs on him, and there was just the one guard. One guard was almost demeaning. Then the door opened and his solicitor walked in. That's what they were called here – solicitors. Cary smiled, bowed his head in greeting. The lawyer was young, looked eager but flustered. First time, probably, but that was OK. Youngsters, working hard to make the grade... they'd put in the hours for you, go the extra yard. Cary had nothing against fresh blood.</p> <p>(<i>Dead Souls</i>, pp. 481-482)</p>	<p>Cary Oakes était assis au parloir de Saughton Prison. Il n'avait pas de menottes et il n'y avait qu'un seul gardien. C'était presque humiliant pour lui. Puis la porte s'ouvrit et son conseiller entra. Conseiller juridique, c'est le nom qu'on leur donne en Angleterre. Cary sourit, inclina la tête pour mieux le saluer. Un homme jeune, de bonne volonté mais nerveux. Il faisait ses débuts, sans doute, mais ça ne le gênait pas. Les jeunes, ils se défoncent pour se montrer à la hauteur, ils n'hésitent pas à vous consacrer tout leur temps, ils y mettent le paquet. Cary n'avait rien contre le sang neuf.</p> <p>(<i>La mort dans l'âme</i>, p. 608)</p>
---	--

La faute est de traduire le « here » par « Angleterre » : cette traduction induit que Saughton Prison se situe en Angleterre, ce qui n'est pas le cas, cette prison se trouvant à Édimbourg.¹⁰² Elle implique aussi que Oakes est enfermé en Angleterre : pourquoi le serait-il ? Il est arrêté en Écosse, et sera jugé en Écosse.

Une autre erreur est de ne pas traduire « lawyer » et de ne pas être rigoureux avec la traduction de « solicitor ». La traduction dit : « Conseiller juridique, c'est le nom qu'on leur donne en Angleterre. » Le lecteur se pose la question : le nom qu'on donne à qui ? Dans l'original, l'utilisation du générique « lawyer » permet au lecteur de faire le lien.

¹⁰² <http://en.wikipedia.org/wiki/Saughton> (consulté le 1 janvier 2012) et le site officiel de l'établissement carcéral : <http://www.sps.gov.uk/Prisons/Edinburgh/edinburgh.aspx> (consulté le 1 janvier 2012)

Il était pourtant possible de traduire ce passage en étant cohérent. Nous proposons de modifier la traduction comme suit :

<p>(...) Then the door opened and his solicitor walked in. That's what they were called here – solicitors. Cary smiled, bowed his head in greeting. The lawyer was young, looked eager but flustered. (...)</p> <p>(<i>Dead Souls</i>, pp. 481-482)</p>	<p>(...) Puis la porte s'ouvrit et son <i>solicitor</i> entra. <i>Solicitor</i>, c'est le nom qu'on leur donne ici. Cary sourit, inclina la tête pour mieux le saluer. L'avocat était jeune, semblait de bonne volonté mais nerveux. (...)</p> <p>(notre proposition)</p>
---	---

Nous proposons de garder l'emprunt *solicitor* au lieu de le traduire par « conseiller juridique ». Nous pensons que cela est pertinent, car ce passage fait écho à un autre passage : celui qui introduit le personnage de Cary Oakes. Celui-ci se situe au chapitre 6, et la scène est similaire : Cary Oakes se trouve alors en prison, mais aux États-Unis.

<p>He started whistling a Beatles song: 'Good Day, Sunshine', wondering if any of the guards would know it. Potential for another reaction. But then the door opened and his attorney came in. His fifth lawyer in sixteen years, not a bad average, batting .300. [...]</p> <p>(<i>Dead Souls</i>, p. 44)</p>	<p>Il se mit à siffler la chanson des Beatles : <i>Good Day, Sunshine</i>¹. Si l'un des gardiens la connaissait, elle pourrait déclencher une autre réaction. Mais la porte s'ouvrit alors et son avocat entra. Son cinquième en seize ans, pas mal comme moyenne, pour ne pas dire un joli score. [...]</p> <p>1. « Bonjour, soleil. »</p> <p>(<i>La mort dans l'âme</i>, p. 66)</p>
--	--

Ici, nous remarquons qu'en anglais, un autre mot désigne l'avocat : « attorney », qui est repris par le générique « lawyer ». En français, nous ne voyons que « avocat ». La conséquence de ce choix de traduction est d'effacer la référence au système américain. Nous pensons qu'il aurait été mieux de garder cette référence, par exemple en traduisant attorney par attorney et d'expliciter, comme en anglais, par le terme générique dans la phrase qui suit. Nous proposons de modifier la traduction comme ceci :

<p>(...) But then the door opened and his attorney came in. His fifth lawyer in sixteen years, not a bad average, batting .300. [...]</p> <p>(<i>Dead Souls</i>, p. 44)</p>	<p>(...) Mais la porte s'ouvrit alors et son <i>attorney</i> entra. Son cinquième avocat en seize ans, pas mal comme moyenne, pour ne pas dire un joli score. [...]</p>
---	---

Nos deux propositions permettent de garder la référence à la fois au système américain, et au système écossais, tout en utilisant le générique « avocat », qui explicite ainsi les notions au lecteur.

D'un point de vue général, le livre se lit bien. La lecture est agréable. Les erreurs relevées ci-dessus n'ont pas porté à conséquence, étant donné que leur nombre reste minime sur une lecture de 600 pages. Toutefois, si une réédition de la traduction était programmée, il serait judicieux d'en profiter pour corriger les éléments relevés.

3.3.2. Deuxième lecture

Lors de la deuxième lecture, nous relevons notamment les particularités ou erreurs suivantes :

Une faute de frappe : « Honnan » au lieu de « Horman » (*La mort dans l'âme*, p. 411).

Nous rencontrons également une adaptation intéressante pour un roman dont l'action se déroule dans un contexte écossais, avec des personnages écossais. Dans le passage concerné, c'est la voix intérieure de l'inspecteur Rebus qui nous « parle », qui fait la remarque que le tueur Oakes a feinté le journaliste Stevens, le policier à la retraite Archibald et lui-même, l'inspecteur Rebus :

He'd sold Stevens, Archibald, and himself dummies like he was vintage George Best and they were Sunday league. (<i>Dead Souls</i> , p. 368)	Il avait feinté Stevens, Archibald et lui-même comme s'il était un Zidane millésimé et, eux, des bleus de l'équipe du dimanche. (<i>La mort dans l'âme</i> , pp. 469-470)
---	---

L'image en français, est très parlante : elle image à merveille le sens de la phrase en anglais. Mais la traductrice ne s'est-elle pas laissé emporter par sa trouvaille ? Pourquoi Rebus prendrait-il Zidane et les bleus pour sa métaphore ? S'intéresse-t-il au football français ? Le problème, c'est que le choix traductif est une transposition. Cela est très problématique, en lisant cette traduction, le lecteur s'interroge sur le pourquoi de cette image « française ».

En anglais, il est question de « George Best » et « Sunday league ». George Best est une référence culturelle forte, que le traducteur ne peut pas modifier ici. Pour résoudre la difficulté due à cette référence culturelle, nous proposons de modifier la traduction comme suit :

<p>He'd sold Stevens, Archibald, and himself dummies like he was vintage George Best and they were Sunday league.</p> <p>(<i>Dead Souls</i>, p. 368)</p>	<p>Il avait feinté Stevens, Archibald et lui-même comme s'il était George Best et eux, des footballeurs du dimanche.</p> <p>(notre proposition)</p>
--	---

Nous pensons qu'il faut mieux garder la référence à George Best que de l'adapter. En effet, cela n'a pas de sens de le remplacer par Zidane.

Si le livre était adapté et déplacé dans un contexte francophone, par exemple si Paris remplaçait Edimbourg, l'image trouvée par la traductrice serait pertinente. Mais ce n'est pas le cas ici. Il s'agit d'une traduction, et c'est pourquoi nous refusons ce choix traductif.

Nous trouvons également trouvé une incohérence dans un dialogue. Dans ce passage, Rebus et Siobhan sont à la recherche de Billy Boy, le garçon qui a disparu, et ils interrogent un mécanicien du garage où Billy aurait été aperçu :

<p>'Not at all.' The mechanic smiled. 'Very quiet kid, actually. <u>Didn't want to talk about his mum...</u>'</p> <p>'<u>Didn't want to talk about his mum,</u>' Siobhan <u>repeated</u>, as they walked up the path to the house in Adamson Street.</p> <p>(<i>Dead Souls</i>, pp. 384-385. C'est nous qui soulignons.)</p>	<p>- Pas du tout, répondit le mécano en souriant. Un gosse très calme, en fait. <u>Il ne veut pas</u> parler de sa mère...</p> <p>- Il <u>refuse de</u> parler de sa mère, <u>répéta</u> Siobhan tandis qu'ils se dirigeaient vers la maison dans Adamson Street.</p> <p>(<i>La mort dans l'âme</i>, p. 489. C'est nous qui soulignons.)</p>
--	--

Si Siobhan, *Detective Constable*, répète, pourquoi ne dit-elle pas exactement ce que le mécano vient de dire ? Etant donné qu'il s'agit d'un roman policier, les détails comme celui-ci peuvent avoir leur importance. La précision est de mise, sauf s'il s'agit d'une imprécision voulue par l'auteur, ce qui n'est pas le cas ici.

La conséquence de ce choix de traduction est une incohérence sur le plan textuel. En effet, comme nous l'avons dit, le verbe « répéter » implique que les mêmes mots sont utilisés. Ensuite, transformer « il ne veut pas » en « il refuse de » change quelque chose de plutôt neutre, factuel (ne pas vouloir), en quelque chose de beaucoup plus actif (le fait de refuser).

Nous pensons que la cause de cette modification peut être liée à l'envie d'éviter les répétitions en français. Toutefois, nous trouvons qu'ici, notamment en raison du verbe de dialogue et du personnage énonciateur, ce choix n'est pas pertinent, et qu'il va à l'encontre de l'original.

3.4. Prix

Le roman *La mort dans l'âme* a été primé en 2005. Il a reçu le prix étranger du Grand Prix de littérature policière, qui est « probablement la distinction la plus prestigieuse dans le domaine du roman policier en France »¹⁰³. Le Grand Prix de littérature policière décerne deux prix par année, un prix français et un prix étranger. Il a été créé par Maurice-Bernard Endrèbe en 1948. Endrèbe était traducteur, chroniqueur et auteur. Ce prix a ceci de particulier qu'il a été « le seul pendant longtemps à être mis en avant par les éditeurs avec un bandeau sur les romans récompensés »¹⁰⁴. C'est un prix qui récompense à la fois des auteurs confirmés et des nouveaux talents.

Composé d'une dizaine de personnes, le jury est rejoint chaque année par le lauréat du prix français.¹⁰⁵ Le choix des œuvres se fait ainsi : chaque membre du jury propose une sélection, puis une liste est établie, et c'est sur cette dernière que le jury se prononce.¹⁰⁶

Quant aux œuvres étrangères, la lecture se fait en français et ce sont donc, même si cela n'est pas explicite, les traductions des œuvres étrangères qui sont primées. Les traductions ne sont pas comparées à leur original : elles sont considérées comme égales à leur original. Il n'y a donc pas eu de « réception de la traduction » au sens où l'entend Berman.

Nous pouvons considérer que ce prix tend à prouver que la traduction « tient » en tant que texte.

¹⁰³ www.prix-litteraires.net/prix/339.grand-prix-de-litterature-policie.html, consulté le 2 mars 2011

¹⁰⁴ « Le Grand Prix de littérature policière », www.polars.org/spip.php?article253, consulté le 2 mars 2011

¹⁰⁵ *ibid.*

¹⁰⁶ *ibid.*

3.5. La traductrice : Edith Ochs

Edith Ochs est née en 1945 à Périgueux. Sa mère, Tauba Ochs, est née en Pologne, et son père, Jean, avait fui l'Allemagne pour se réfugier en France.¹⁰⁷ Son père a été abattu en Dordogne à la fin de l'Occupation.¹⁰⁸ Edith Ochs a un frère, qui est musicien, et une sœur, qui est artiste peintre.¹⁰⁹

Edith Ochs est écrivain et auteur. « Elle est notamment attachée aux Editions du Cherche-Midi »¹¹⁰. Selon nos recherches, elle semble également traduire des articles pour *Libération*, et a traduit de nombreux romans américains contemporains. Elle a également écrit des articles et des livres.

Elle a notamment traduit des livres de Théodore Roszak (*L'enfant de cristal*, *Les mémoires d'Elizabeth Frankenstein*, *Le Diable et Daniel Silverman*, *La Conspiration des ténèbres*), de Kalpana Swaminathan (*Saveurs Assassines*), et de Varian Fry (*Livrer sur demande. Quand les artistes, les dissidents et les Juifs fuyaient les nazis (Marseille, 1940-1941)*).

Elle a écrit des articles pour le mensuel du judaïsme français *L'arche*, ainsi que des livres avec son mari, Bernard Nantet (*A la découverte des Falasha – le voyage de Joseph Halévy en Abyssinie (1867)*, *Les fils de la sagesse, les Ismailiens de l'Aga Khan*).

¹⁰⁷ COROLLER, Catherine, « Naître et ne pas être français », *Libération*, 4 décembre 2006

¹⁰⁸ « Périgueux ; société », *Sud Ouest*, 28 mai 2007

¹⁰⁹ « Périgueux ; société », *Sud Ouest*, 28 mai 2007

¹¹⁰ « Quoi de neuf », *Sud Ouest*, 7 février 2006

4. les dialogues

Nous allons définir brièvement ce que nous entendons par dialogue, puis nous décrirons les critères d'un bon dialogue, tout d'abord pour les dialogues en anglais, puis pour les dialogues en français. Nous terminerons par quelques réflexions sur la traduction des dialogues.

Nous n'avons trouvé que peu de sources concernant les dialogues. C'est pourquoi nous avons utilisé des articles trouvés sur Internet.

4.1. Définition du dialogue : **qu'est-ce qu'un dialogue ?**

Par dialogue, nous entendons le discours direct dans une œuvre de fiction, ainsi que ce qui s'y rapporte directement, tel que le verbe introducteur (le *dialogue tag*). Le dialogue, ou le discours direct, permet à l'auteur de faire « parler » ses personnages.

Nous reprenons la définition de dialogue donnée par Michel Gresset (lui-même se fonde sur la définition du Webster), en la paraphrasant : le dialogue est une conversation entre deux personnages ou plus dans un roman ou une nouvelle.¹¹¹

Un élément revient très souvent lorsque l'on parle de dialogue : celui de l'« effet de réel ». Paul Bensimon estime à propos des difficultés du dialogue que :

Les dialogues d'un roman ou d'une nouvelle donnent l'impression d'une parfaite mimesis par rapport à la conversation courante. C'est là, bien entendu, une illusion. En réalité, l'efficacité des meilleurs dialogues littéraires tient à un travail profond sur la langue, et à une restructuration partielle ou totale des énoncés parlés.¹¹²

L'élément selon lequel les dialogues donnent l'impression d'une « copie » de la réalité est récurrent. Le dialogue ne fait toutefois que donner l'impression d'être réel. En effet, comme le dit Marie-Christine Vinson, une conversation enregistrée n'est pas un dialogue. Il faut entre autres clarifier, voire ajouter le contexte, indiquer qui parle, supprimer les hésitations et les répétitions, et définir la situation d'énonciation¹¹³. Cela rejoint également la position de Norman Page, lorsqu'il dit :

¹¹¹ GRESSET, Michel, « La traduction du dialogue dans deux nouvelles de Hemingway », in *Traduire le dialogue, Palimpsestes*, n°1, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 1

¹¹² BENSIMON, Paul, « Présentation » in *Traduire le dialogue, Palimpsestes* n°1, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. II.

¹¹³ VINSON, Marie-Christine, « Écrire un dialogue de fiction », *Pratiques*, n° 65, mars 1990.

But for various reasons it seems overwhelmingly likely that no dialogue in novel or play will consist merely, or even mainly, of an accurate transcript of spontaneous speech. It is important to insist at this point that there is an inevitable gap – wider or narrower at different times, but never disappearing entirely – between speech, especially in informal situations, and even the most 'realistic' dialogue in a work of literature.¹¹⁴

Il y a donc une grande différence entre une conversation réelle et un dialogue, qui n'est pas une transcription du réel, mais un texte qui donne l'impression de réel.

Nous présenterons dans les sections suivantes les caractéristiques d'un bon dialogue, en anglais, puis en français, avant de parler de la traduction des dialogues. Avant l'analyse, nous présenterons de manière plus détaillée le dialogue et les éléments qui le composent.

4.2. Qu'est-ce qu'un « bon » dialogue en anglais ?

Pour déterminer ce qu'est un « bon » dialogue en anglais, nous nous fonderons principalement sur l'article de Tracy Culleton paru sur le site Internet www.writing.ie, ainsi que sur ses articles concernant la rédaction des dialogues (« Writing Dialogue ») publiés sur le site www.fiction-writers-mentor.com. Il convient de noter que Tracy Culleton n'a pas de statut académique. C'est une auteure, qui donne des conseils et exprime son point de vue. Ses conseils ont donc une visée générale et ne sauraient être considérés comme représentatifs de la réalité littéraire.

Selon Tracy Culleton, le dialogue n'essaie pas de copier l'échange « réel », mais il doit donner l'impression d'un échange réel. Par conséquent, les répétitions, les phrases inachevées et les « *Er* » ou « *Um* » n'ont, sauf exception, pas leur place dans le dialogue. Dans le même ordre d'idées, le dialogue ne doit pas être ennuyeux : il ne doit pas contenir de propos sur le temps qu'il fait ou sur les politesses échangées par des personnages.

Toujours selon Tracy Culleton, le dialogue a deux niveaux : un qui recèle les objectifs des personnages, et l'autre qui contient le vrai objectif, celui de l'écrivain, qui veut amener des informations au lecteur. Mais ce deuxième niveau doit être à la fois caché et subtil.

Un bon dialogue doit être riche, mais doit être réaliste.

Il faut notamment faire attention à ce qu'un personnage ne dise pas plus de deux ou trois phrases avant qu'un autre personnage parle, éviter de longs dialogues sans description « physique » de ce que font les personnages et veiller à ce que la conversation se déroule de manière logique.

¹¹⁴ PAGE, Norman, *Speech in the English Novel*, Longman, London, 1977 (1973), p. 6.

Les phrases devraient être courtes, car on ne fait pas de grandes phrases lorsque l'on parle, et des dialogues courts donnent envie de continuer la lecture. Les dialogues courts présentent également un autre avantage : ils comportent beaucoup d'espace, ce qui repose les yeux et facilite donc la lecture.

Enfin, le dialogue est un élément important pour maintenir l'attention du lecteur : il est donc important qu'il soit bien écrit.

4.2.1. Phrases introductrices de dialogues

Selon Culleton, le lecteur doit savoir qui « parle » dans un dialogue : les phrases introductrices (*dialogue tag*) permettent d'introduire ces informations.

Tracy Culleton conseille de limiter le nombre de personnages dans une conversation, deux étant le nombre idéal : un plus grand nombre de personnages augmente le risque de confusion chez le lecteur. Un *tag* n'est pas nécessaire dans chaque phrase, plus particulièrement dans un dialogue à deux personnages. En effet, dans ce cas, la situation est beaucoup plus claire que si trois ou quatre personnages interviennent ; il faut alors indiquer pour chaque prise de parole « qui » parle.

Culleton conseille d'utiliser « he said » ou « she said » comme *dialogue tags*, car la répétition n'est pas perçue par le lecteur. L'auteur peut également varier les verbes, et utiliser *asked* au lieu de *said*. Elle conseille toutefois de limiter le nombre d'autres verbes (*whispered, shouted, yelled*) et de ne jamais utiliser des verbes trop « compliqués » (*expostulated, ejaculated...*). Enfin, il ne faut pas non plus utiliser des verbes tels que *grinned, laughed, smile* : un personnage ne peut pas parler et sourire en même temps.

L'auteur peut faire utiliser à un personnage le nom de son interlocuteur (sans exagération). Voici un exemple tiré de notre corpus, du dialogue entre Rebus et Jamie : 'What did you tell him, Jamie?'¹¹⁵. L'utilisation du prénom permet de savoir qui parle (ici, Rebus) à qui (ici, Jamie). Une phrase introductrice de dialogue n'est alors pas nécessaire.

Tracy Culleton propose aussi d'utiliser des descriptions pour varier des *tags* ; l'avantage est que cela aide le lecteur à visualiser la scène.

Nous pensons qu'il est agréable pour le lecteur qu'il n'y ait pas de phrases introductrices de dialogue à chaque réplique. Selon nous, il est bien de varier les différents moyens (phrases introductrices, usage du prénom ou encore description). Nous apprécions particulièrement les descriptions que nous présentons ci-dessous. Elles permettent au lecteur de percevoir la scène visuellement.

¹¹⁵ RANKIN, Ian, *Dead Souls*, p. 392

4.2.2. Les descriptions pour remplacer les tags

Afin d'alléger le dialogue et de rompre la monotonie; d'imager la situation, de mettre le dialogue en contexte et, enfin, de réduire le nombre de *tags* du type « he said », l'auteur peut utiliser des descriptions dans le dialogue. Voici un exemple tiré de notre corpus (il s'agit d'un dialogue entre Rebus et son chef, « Farmer Watson ») :

The Farmer sat back. 'Does the word "atonement" mean anything to you, John?'
Rebus shook his head. 'Not applicable.'
'How do you know?'
'Ever seen a leopard change its spots?'
The Farmer checked his watch. 'I know the two of you have a history.'
(Dead Souls, pp. 15-16)

Dans notre extrait, les phrases « The Farmer sat back. », « Rebus shook his head. » et « The Farmer checked his watch. » sont bienvenues car elles décrivent le contexte d'énonciation dans son entier: pour le lecteur, cela rend la situation claire. Il sait non seulement qui parle, mais aussi ce que le personnage fait. Cette mise en contexte enrichi le dialogue et permet une « visualisation de la scène » par le lecteur.

4.2.3. Les adverbes

Par leur nature même, les adverbes vont justement à l'encontre de la règle « show, don't tell » (montrer, pas raconter). Cette règle pour les auteurs vise à privilégier la « présentation scénique » (*showing*), qui permet au lecteur de « vivre » le récit au travers des actions et des paroles d'un personnage, par rapport à un résumé, une description ou un commentaire (*telling*)¹¹⁶. Selon la théorie de Porter Abbot, la présentation scénique (*scenic presentation*), qui est une suite continue d'événements détaillés, « montre » (*show*), tandis que le résumé (*summary*), où le narrateur condense une série d'événements, la description (*description*), où le narrateur introduit un personnage ou décrit la situation, et le commentaire (*comment/commentary*), où le narrateur s'imisce pour commenter les personnages, le développement de l'action ou sa narration, « racontent » (*tell*).

Il est donc préférable, selon Tracy Culleton, de les éviter, en utilisant un verbe plus fort ou une phrase descriptive, ou encore en utilisant le discours direct lui-même.

Selon Tracy Culleton, les adverbes doivent « mériter leur place » : l'auteur ne doit pas les utiliser par paresse.

¹¹⁶ « Show, don't tell », Wikipedia : http://en.wikipedia.org/wiki/Show,_don't_tell, (consulté le 4 janvier 2012)

4.2.4. « infodump »

Dans un dialogue, les personnages ne peuvent pas dire des choses que leurs interlocuteurs savent déjà (ce que Tracy Culleton appelle « infodump »). Ils peuvent seulement y faire référence. L'écrivain doit vérifier que suffisamment d'indices permettent au lecteur de lire entre les lignes.

4.2.5. Dialogue et personnages

Le dialogue et les personnages sont intimement liés : le dialogue révèle le personnage et le personnage détermine le dialogue. Le dialogue est une manière de montrer le caractère des personnages ainsi que leurs relations mutuelles. Ce n'est pas uniquement ce que les personnages disent, mais aussi la manière dont ils le disent qui donne au lecteur des informations sur le personnage.

Selon Tracy Culleton, le dialogue doit révéler le caractère du personnage par sa façon de parler ; de la même manière que chaque individu a sa propre façon de parler, chaque personnage devrait « sonner » différemment des autres. Le lecteur devrait donc pouvoir deviner « qui parle » grâce au discours direct et sans autres informations.

Elle énonce trois manières de procéder pour « individualiser » les personnages : jouer sur la longueur des phrases, jouer sur l'idiolecte professionnel des personnages et varier la vitesse (en utilisant moins de signes de ponctuation pour donner l'impression de rapidité, par exemple).

4.2.6. Un bon dialogue a au moins un objectif

Selon Tracy Culleton, le dialogue doit toujours avoir un but, une raison. Si tel n'est pas le cas, le dialogue est superflu.

Les raisons peuvent être diverses : il peut s'agir de rendre des scènes plus réalistes, de transmettre des informations, de faire avancer l'intrigue (la situation doit être alors différente après le dialogue), d'augmenter le suspense, de révéler la personnalité des personnages, de montrer les relations entre eux, de suggérer une évolution du personnage ou d'introduire une touche d'humour.

L'idéal est que le dialogue serve plusieurs objectifs.

4.2.7. Slang, jurons et accents

Tracy Culleton recommande de ne pas trop utiliser de *modern slang*. En effet, selon elle, le langage utilisé dans le livre va vieillir, mais le mieux serait qu'il reste actuel le plus longtemps possible : pour ce faire, il faut éviter d'utiliser du *modern slang*, qui vieillit très vite, et privilégier du *long term slang*.

Enfin, en ce qui concerne les jurons, elle recommande d'en utiliser avec modération, car ces mots ont un grand impact.

Il ne faut pas non plus transcrire les accents des personnages, mais les différencier les uns des autres.

A ce sujet, nous remarquons que, parfois, Ian Rankin transcrit les accents, ou utilise du *slang*, mais de manière toujours modérée. De plus, le contexte permet toujours au lecteur de comprendre le dialogue sans consulter un dictionnaire.

Selon nous, l'utilisation d'argot, de jurons ou d'accents n'est pas forcément à bannir. Elle dépend avant tout de l'œuvre que l'auteur veut produire, de son lectorat, et aussi de l'histoire qu'il veut transmettre, ainsi que la manière dont il veut le faire. Mais il nous semble évident que si l'auteur vise un public large, il est préférable qu'il n'utilise de l'argot, des jurons ou des accents uniquement là où il veut un impact fort. Nous sommes d'accord avec Tracy Culleton à propos des jurons : l'auteur n'a, selon nous, pas besoin d'en utiliser un grand nombre, étant donné leur grand impact.

Nous sommes de l'avis que, dans les textes visant un public large, l'auteur doit toujours s'assurer que son récit est compréhensible pour le lecteur.

4.3. Qu'est-ce qu'un « bon » dialogue en français ?

4.3.1 Les caractéristiques du dialogue selon Marie-Christine Vinson

Dans son article « Ecrire un dialogue de fiction », Marie-Christine Vinson décrit notamment les différences entre les discours direct et indirect, les parties narratives et descriptives ainsi que les difficultés rencontrées lors de la rédaction d'un dialogue par des élèves de sixième (en prenant *Le Club des Cinq* comme exemple). Nous ne nous intéresserons pas au point de vue pédagogique de l'auteur, mais aux différentes caractéristiques du dialogue.

Marie-Christine Vinson montre elle aussi la différence entre une conversation enregistrée et un dialogue. Il faut notamment clarifier, voire ajouter, le contexte et la situation d'énonciation. Selon elle, une normalisation de la syntaxe et une suppression des répétitions sont nécessaires. Il faut indiquer « qui » parle :

« Si, au nom [du] principe de lisibilité, il faut indiquer pour chaque prise de parole le nom du locuteur, ... on peut donner cette information avant que le personnage ne s'exprime et pas obligatoirement après »¹¹⁷

Cette information est donnée à l'aide des verbes introducteurs de dialogues ou, pour reprendre Marie-Christine Vinson, par le « syntagme porteur de l'identité de celui qui parle »¹¹⁸. Ces informations qui accompagnent le discours direct donnent notamment « des précisions sur l'attitude, les réactions des personnages, les rapports de force qui s'établissent entre eux »¹¹⁹. L'« effet de sens » est différent selon que l'auteur utilise le discours direct ou le discours indirect. Le discours direct permet d'insérer du suspense dans le récit, tandis que le discours indirect permet d'être concis¹²⁰.

Enfin, la cohérence du texte est à assurer à deux niveaux : au niveau de la fiction et au niveau de la narration¹²¹.

D'une part, il faut veiller à la lisibilité, notamment par la « maîtrise des entrées et des sorties des personnages. Comment un personnage est-il introduit dans le dialogue ? Comment en sort-il ? »¹²² L'ouverture et la fermeture du dialogue doivent se faire dans la continuité : il ne doit pas y avoir de coupure entre l'ouverture et le dialogue ni entre le dialogue et sa fermeture¹²³. L'ouverture et la fermeture du dialogue font partie des procédés de clarification et de cohérence textuelle.

¹¹⁷ VINSON, Marie-Christine, « Ecrire un dialogue de fiction », *Pratiques*, n° 65, mars 1990, p. 71.

¹¹⁸ *ibid.*, p. 68

¹¹⁹ *ibid.*

¹²⁰ *ibid.*, p. 70.

¹²¹ *ibid.*, p. 73

¹²² *ibid.*, pp. 72-73.

¹²³ *ibid.*, p. 73.

D'autre part, la caractérisation des personnages est importante dans le discours direct : la « personnalité » d'un personnage influe sur sa manière de parler, tout comme sa manière de parler le décrit.

Tout comme Tracy Culleton, Marie-Christine Vinson montre que le dialogue a une fonction :

« Il faut justifier l'accès à la parole du personnage : il a besoin d'informations, ignorant, il est à la recherche d'indices. Au contraire, il est porteur d'une nouvelle qu'il doit communiquer. Ou encore il décrit aux autres ce qu'il voit, il fait part de ce qu'il pense, il indique les actions qu'il va faire. »¹²⁴

Le dialogue doit donc avoir une raison d'être. Il peut s'agir de faire avancer l'intrigue par exemple, en introduisant des informations par le biais d'un interlocuteur, ou de donner des informations sur l'identité de l'interlocuteur.

Marie-Christine Vinson conclut son article ainsi :

« Contrairement aux apparences, écrire un dialogue ne va pas de soi ; cela s'apprend au même titre que la description ou l'argumentation. »¹²⁵

Cette conclusion reflète notamment l'avis de Paul Bensimon, selon lequel un bon dialogue nécessite un « travail profond sur la langue »¹²⁶. Comme nous l'avons vu, en anglais comme en français, le dialogue présente de nombreuses difficultés.

4.3.2. Conseils pour rédiger un « bon » dialogue en français

Nous voulions également voir si des différences existaient entre le dialogue idéal anglais et le dialogue idéal français. Nous avons notamment trouvé des conseils sur un site de « fan fiction » (ffnetmodedemploi)¹²⁷. Parmi ces conseils, l'auteur du site semble privilégier la variation des verbes introducteurs de dialogues, dans le but d'éviter les répétitions. C'est principalement en cela que le dialogue « français » diffère du dialogue « anglais ». Une liste de 300 verbes introducteurs différents est proposée sur le site.

Un autre point à relever est l'utilisation recommandée d'adverbes, qui s'oppose également à ce que préconise Tracy Culleton en anglais.

¹²⁴ *ibid.*

¹²⁵ *ibid.*, p. 76

¹²⁶ BENSIMON, Paul, « Présentation » in *Traduire le dialogue, Palimpsestes* n°1, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1987.

¹²⁷ ffnetmodedemploi.free.fr/dialogue (consulté le 3 août 2011). Il s'agit d'un site qui donne des conseils pour écrire des fictions en se basant sur des récits déjà existants. L'auteur du site propose notamment un récit avec les personnages d'Harry Potter. Nous nous intéressons à la rubrique consacrée aux dialogues.

Nous nous sommes interrogée sur la pertinence de ces conseils : est-ce qu'ils correspondent à la réalité francophone actuelle, dans la catégorie des romans policiers ? Nous avons décidé d'éclaircir cet aspect.

4.3.3. Comparaison avec un auteur francophone

Pour avoir une idée des verbes introducteurs utilisés en français, nous avons décidé d'examiner si les recommandations du site de « ffnetmodedemploi » sont suivies par les auteurs francophones. Nous prendrons à titre d'exemple *Un lieu incertain* de Fred Vargas¹²⁸, car il s'agit d'un roman policier datant de 2008 : il est donc proche de l'original *Dead Souls* et de sa traduction du point de vue temporel. Nous avons relevé les verbes introducteurs utilisés dans les six premiers chapitres en comptabilisant le nombre d'occurrences, et en relevant la présence d'adverbes (accompagnant un verbe introducteur)¹²⁹.

Cette méthode reste peu fiable, étant donné qu'il s'agit d'un échantillon très restreint, lié à un seul auteur.

Sur 50 pages, Fred Vargas utilise 40 verbes différents (ou un même verbe mais modifié par un adverbe). Sur un total de 140 verbes introducteurs, le verbe « dire » est utilisé 60 fois, le verbe « demander » 19 fois, le verbe « reprendre » 7 fois et, enfin, les autres verbes sont utilisés entre 1 et 5 fois. Seuls cinq verbes sont accompagnés d'un adverbe ou d'un autre élément qui modifie son sens.

Nous pouvons dire qu'une variation des verbes introducteurs existe, mais que le verbe « dire » est fortement privilégié par l'auteur. Cela reflète-t-il une tendance en français ? Il est difficile de conclure par l'affirmative, que ce soit en général ou dans ce genre de littérature. Il s'agit peut-être d'un élément propre à Fred Vargas.

Si nous ne pouvons pas trancher, cette comparaison nous permet de nuancer les propos de l'auteur du site.

¹²⁸ VARGAS, Fred, *Un lieu incertain*, J'ai lu, 2010 (éditions Viviane Amy, juin 2008), 381 p. ; chapitres 1 à 6, pp. 7-57.

¹²⁹ Cf. Annexe 5 : Verbes de dialogue dans un roman policier français.

4.4 La traduction des dialogues

Comme nous l'avons indiqué plus haut, le dialogue donne un effet de réalité. Etant donné qu'il s'agit d'un travail d'écriture, quelles sont les difficultés lors de la traduction de dialogues ?

Pour Paul Bensimon, les difficultés se situent au niveau de la transmission du non-dit et de l'oralité :

Par ailleurs, le non-dit d'un dialogue a autant de poids que le dit, et ne se prête pas aisément au passage dans une langue étrangère – tout comme résiste à la traduction l'oralité du dialogue, dans ses rapports avec la langue familière ou populaire ou avec l'argot...¹³⁰

Quelles autres difficultés le traducteur peut-il être amené à résoudre lors de la traduction d'un dialogue ? Pour Michel Gresset, le traducteur doit se livrer à une véritable analyse afin de traduire le dialogue littéraire au mieux¹³¹. Il insiste aussi sur le caractère du dialogue tel que le décrit Maurice Gravier :

[le dialogue] constitue un tout, il possède par lui-même son rythme, sa logique (ou son illogisme), ses séquences quasi-autonomes, ses thèmes et ses leitmotifs, ses enchaînements et ses ruptures, parfois aussi une musicalité obsédante. La réplique n'existe plus guère [...] que comme un petit rouage dans un vaste mécanisme [...].¹³²

Sylvine Muller, qui s'est intéressée à la traduction des dialogues de Dickens, souligne notamment que

La traduction des dialogues de Dickens est essentielle pour permettre au lecteur français de percevoir la richesse psychologique de ses personnages, et elle pose au traducteur une grande variété de problèmes.¹³³

La traduction des dialogues, quels qu'ils soient, est essentielle pour transmettre la « richesse psychologique » des personnages et leur caractérisation. Sylvine Muller examine comment les différents traducteurs ont résolu les problèmes auxquels ils ont été confrontés, notamment aux conventions d'écriture, au niveau de langue et à la transcription de la prononciation des personnages. Elle évoque le phénomène de compensation utilisé dans les traductions.

Enfin, Michel Gresset reprend une phrase d'Edgar Coindreau :

¹³⁰ BENSIMON, Paul, « Présentation » in *Traduire le dialogue, Palimpsestes* n°1, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1987.

¹³¹ GRESSET, Michel, « La traduction du dialogue dans deux nouvelles de Hemingway », in *Traduire le dialogue, Palimpsestes*, n°1, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 10

¹³² GRAVIER, Maurice, cité par GRESSET, Michel, « La traduction du dialogue dans deux nouvelles de Hemingway », in *Traduire le dialogue, Palimpsestes*, n°1, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 2

¹³³ MULLER, Sylvine, « Le destin de l'oralité dickensienne dans les retraductions de *Great Expectations* », *Palimpsestes*, n° 15, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004, p. 70.

« On juge un traducteur à ses dialogues. »¹³⁴

Michel Gresset la modifie quelque peu et dit :

Un mauvais traducteur (ou un bon traducteur à une mauvaise heure) se trahit toujours par ses dialogues.¹³⁵

Nous allons maintenant aborder l'analyse des dialogues. Celle-ci contient encore quelques éléments théoriques, notamment concernant la présentation et la ponctuation des dialogues.

¹³⁴ COINDRAU, Edgard, cité par GRESSET, Michel, « La traduction du dialogue dans deux nouvelles de Hemingway », in *Traduire le dialogue, Palimpsestes*, n°1, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 10.

¹³⁵ GRESSET, Michel, « La traduction du dialogue dans deux nouvelles de Hemingway », in *Traduire le dialogue, Palimpsestes*, n°1, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 11

PARTIE ANALYTIQUE

5. Analyse des dialogues

5.1. Choix des dialogues, objectifs de l'analyse et corpus étudié

5.1.1. Choix des dialogues

Nous nous sommes intéressée plus particulièrement aux dialogues pour deux raisons. En premier lieu, parce que la présence de parenthèses dans le texte français nous a semblé étrange lors de la lecture de la traduction. Et, en deuxième lieu, parce que nous avons été rendue attentive lors de conversations avec des amis, d'une part à la spécificité des dialogues de Ian Rankin et, d'autre part, à la difficulté d'écrire un « bon » dialogue. Cette deuxième constatation est valable aussi bien pour l'écrivain que pour le traducteur. De plus, l'enjeu lors de la traduction des dialogues est grand. En effet, par les dialogues, le lecteur se fait une idée de la personnalité des personnages ainsi que des relations qu'ils entretiennent. Nous commencerons par présenter l'aspect graphique des dialogues et ce qu'il implique, avant de passer à une analyse de ceux-ci.

5.1.2. Objectifs de l'analyse

Notre analyse des dialogues a plusieurs objectifs. Premièrement, nous nous demandons s'il existe des différences formelles dans la manière de présenter le dialogue en anglais et en français. Les conventions de rédaction sont-elles identiques ou différentes ? Et si des différences existent, cela a-t-il des conséquences sur le récit ?

Deuxièmement, les dialogues permettent au lecteur de se faire une idée par lui-même de la personnalité des personnages et de leurs relations. L'enjeu est donc important. Nous nous demandons si des différences existent dans la caractérisation des personnages à travers le dialogue entre l'original et la traduction. Si des différences existent, sont-elles majeures ?

Enfin, nous nous demandons s'il existe des différences, par exemple au niveau de l'oralité, des références culturelles ou de l'utilisation des noms des personnages (appellatifs) ? Si c'est le cas, qu'est-ce que cela implique pour le texte traduit ?

Les éléments relevés sont présentés thématiquement. Les mêmes extraits peuvent donc être examinés plusieurs fois au cours de l'analyse et il se peut que certains éléments ne soient pas traités la première fois qu'un extrait est analysé.

5.1.3. Corpus étudié

Notre corpus est constitué de plusieurs dialogues du roman *Dead Souls* et de leur traduction *La Mort dans l'âme*. Afin de pouvoir produire une analyse détaillée, nous avons choisi de nous concentrer sur les dialogues entre Rebus et Patience ainsi que sur le dialogue entre Rebus et Jamie.

Nous avons choisi d'analyser la totalité des dialogues entre Rebus et Patience pour deux raisons. La première est que ces dialogues sont parsemés tout au long de l'histoire, ce qui permet une analyse représentative de l'évolution de leur relation au cours du récit. La deuxième raison est que, dans ces dialogues, Rebus apparaît dans sa vie privée, et non pas en sa qualité de policier.

Enfin, le choix d'analyser le dialogue entre Jamie et Rebus est fondé sur plusieurs raisons. Tout d'abord, Rebus agit en sa qualité d'inspecteur, sur le terrain. Ensuite, Jamie est très différent de Patience : il est très jeune et vient d'un autre milieu social. Nous étions curieuse de voir si des différences notables seraient visibles, notamment au niveau de la caractérisation de John Rebus selon qu'il converse avec Patience ou avec Jamie.

Nous donnons ici les références des dialogues analysés, que nous avons numérotés pour des raisons pratiques :

Dialogues entre Patience et Rebus

dialogue 1 : *Dead Souls*, pp. 40-42 / *La Mort dans l'âme*, pp. 62-64

dialogue 2 : *Dead Souls*, pp. 102-103 / *La Mort dans l'âme*, pp. 137-139

dialogue 3 : *Dead Souls*, pp. 153-154 / *La Mort dans l'âme*, pp. 203-204.

dialogue 4 : *Dead Souls*, pp. 212-213 / *La Mort dans l'âme*, pp. 275-277.

dialogue 5 : *Dead Souls*, p. 261 / *La Mort dans l'âme*, p. 333.

dialogue 6 : *Dead Souls*, p. 274 / *La Mort dans l'âme*, pp. 349-350.

dialogue 7 : *Dead Souls*, pp. 291-292 / *La Mort dans l'âme*, pp. 371-372.

dialogue 8 : *Dead Souls*, pp. 315-317 / *La Mort dans l'âme*, pp. 401-404.

dialogue a : *Dead Souls*, pp. 317-318 / *La Mort dans l'âme*, p. 404.

dialogue b : *Dead Souls*, p. 319 / *La Mort dans l'âme*, p. 407.

dialogue 9 : *Dead Souls*, pp. 374-377 / *La Mort dans l'âme*, pp. 476-480.

dialogue c : *Dead Souls*, p. 378 / *La Mort dans l'âme*, p. 481.

dialogue 10 : *Dead Souls*, p. 433 / *La Mort dans l'âme*, pp. 549-550.

dialogue 11 : *Dead Souls*, p. 466 / *La Mort dans l'âme*, pp. 590-591.

Dialogue entre Jamie et Rebus

dialogue entre Jamie et Rebus : *Dead Souls*, pp. 389-392 / *La Mort dans l'âme*, pp. 495-499.

Ces dialogues se trouvent dans les annexes.

5.2. La présentation graphique des dialogues

Nous allons présenter la manière dont sont présentés les dialogues en anglais et en français, en prenant deux exemples représentatifs de notre corpus.

5.2.1. Présentation des dialogues en anglais

Le discours direct en anglais

Selon l'article « Punctuation in direct speech » de l'*Oxford dictionary*, le discours direct en anglais est présenté entre guillemets anglais (*inverted commas*, « virgules inversées »¹³⁶ ou guillemets simples). Il peut aussi être présenté entre guillemets droits (*double commas*).¹³⁷ Dans *Dead Souls*, le discours direct est signalé par des guillemets anglais.

Chaque fois qu'un autre personnage prend la parole, un nouveau paragraphe est créé.¹³⁸ Cela marque bien le changement de locuteur. Nous ajoutons que, dans *Dead Souls*, le dialogue est précédé d'un retrait lorsqu'un nouveau paragraphe est commencé.

Selon l'*Oxford dictionary*, la ponctuation du discours direct s'inscrit dans les guillemets :

There should be a comma, full stop, question mark, or exclamation mark at the end of a piece of speech. This is placed inside the closing inverted comma or commas.¹³⁹

En ce qui concerne la phrase introductrice (nous la définissons ci-dessous) qui introduit le discours direct, elle peut se placer avant, après ou au milieu du discours direct. Selon l'*Oxford dictionary*, si elle est placée avant, elle commence par une majuscule et se termine par une virgule : le discours direct commence après la virgule. Si cette phrase introductrice est placée après le discours direct, une virgule est insérée entre le discours direct et la phrase introductrice. Enfin, si la phrase introductrice est placée au milieu du discours direct, une virgule (ou un point d'interrogation ou d'exclamation) est placée avant le guillemet fermant de la première partie du discours direct et un point ou une autre virgule est placé avant la deuxième partie du discours direct (avant les guillemets)¹⁴⁰. Voici un exemple : 'This man Oakes,' she said, 'I'm still not sure why he'd do it.'¹⁴¹

¹³⁶ CATACH, Nina, *La Ponctuation*, Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, p. 77.

¹³⁷ « Punctuation in direct speech »: <http://oxforddictionaries.com/page/punctuationdirectspeech>, (consulté le 6 août 2011)

¹³⁸ *ibid.*

¹³⁹ *ibid.*

¹⁴⁰ *ibid.*

¹⁴¹ RANKIN, Ian, *Dead Souls*, p. 212

Réflexions de Béatrice Vautherin

Béatrice Vautherin définit comme suit la structure des citations au discours direct en anglais:

Une citation au discours direct se compose généralement de trois éléments dont l'ordre peut varier, le sujet, c'est-à-dire l'auteur des paroles rapportées, un verbe de parole et la citation elle-même placée entre guillemets.¹⁴²

Dans l'exemple qui suit, 'Sorry if I woke you,' est la citation, « Rebus » le sujet; et « said » le verbe de parole ou verbe introducteur¹⁴³ (autre terme utilisé par Vautherin).

Dans l'extrait suivant, John Rebus, qui habit presque chez Patience, rentre chez elle assez tard, et va à la cuisine pour boire quelque chose. Patience l'entend et le rejoint. Ils ont alors une discussion.

<i>Dead Souls</i> , p. 102	<i>La Mort dans l'âme</i> , p. 137
'Sorry if I woke you,' Rebus said. 'I wanted a drink anyway.' She took grapefruit from the fridge door, poured herself a large glass. 'Good day?'	- Désolé, je ne voulais pas te réveiller, dit Rebus. - J'avais soif de toute façon, répondit-elle en prenant du jus de pamplemousse dans la porte du réfrigérateur, dont elle se versa un grand verre. La journée a été bonne?

Béatrice Vautherin ajoute également que le traducteur doit être attentif aux « variations de l'ordre »¹⁴⁴ du sujet, du verbe de parole et de la citation, car celles-ci sont significatives.

Toujours selon Vautherin, en ce qui concerne l'ordre de ces éléments, la citation est généralement placée en tête de phrase, que ce soit en anglais ou en français.¹⁴⁵ Cela est effectivement le cas dans notre corpus.

Une autre remarque concernant les dialogues est que, comme nous pouvons le remarquer dans la deuxième partie de notre extrait, et comme le fait remarquer Béatrice Vautherin, certaines citations ne sont pas accompagnées d'une phrase introductrice :

Certaines [citations] ne sont d'ailleurs pas accompagnées de phrases introductrices mais se présentent isolées.¹⁴⁶

¹⁴² VAUTHERIN, Béatrice, « Les formes spécifiques du discours direct dans « Hills Like White Elephants », in *Palimpsestes*, n°1, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1987, p. 28.

¹⁴³ *ibid.* p. 31

¹⁴⁴ *ibid.* p. 28

¹⁴⁵ *ibid.*

¹⁴⁶ *ibid.*

C'est le cas de deux citations sur trois dans l'extrait en anglais présenté ci-avant. Nous voyons que les citations 'I wanted a drink anyway.' et 'Good day?' ne sont pas introduites par un sujet et un verbe.

La plupart des citations de notre corpus ne sont pas accompagnées d'une phrase introductrice. Nous relevons que, si ces citations ne sont pas introduites par un sujet et un verbe, le contexte permet au lecteur de savoir « qui parle », notamment grâce à des phrases narratives. Dans le même extrait, la phrase « She took grapefruit from the fridge door, poured herself a large glass. » permet au lecteur de savoir ce que fait Patience. Le lecteur peut « voir » la scène.

5.2.2. Présentation des dialogues en français et questionnement sur les différences de présentation des dialogues en anglais et en français

Le discours direct en français

Nous allons maintenant porter notre attention sur le discours direct en français. Celui-ci est présenté d'une manière différente. Dans notre extrait (et dans le reste du livre), il est précédé d'un retrait et d'un tiret. Il n'y a pas de guillemets.

Les guillemets seraient cependant aussi possibles, bien que cet usage soit vieilli¹⁴⁷ : dans ce cas, le même extrait se présenterait de la manière suivante :

<i>Dead Souls</i> , p. 102	<i>Variante 1</i>
'Sorry if I woke you,' Rebus said. 'I wanted a drink anyway.' She took grapefruit from the fridge door, poured herself a large glass. 'Good day?'	« Désolé, je ne voulais pas te réveiller, dit Rebus. » « J'avais soif de toute façon, répondit-elle en prenant du jus de pamplemousse dans la porte du réfrigérateur, dont elle se versa un grand verre. La journée a été bonne ? »

Par citation, nous entendons le discours direct à proprement parler, les paroles « dites » par les personnages. Les guillemets ouvrent et ferment l'ensemble comprenant la citation, le verbe et le sujet, contrairement à l'anglais où les guillemets n'encadrent que la citation. Il est intéressant de noter que Nina Catach, citant F. Mauriac, indique qu'en français :

[le guillemet] est encore largement utilisé dans le texte, lorsque le discours (direct ou indirect, libre ou lié) n'est pas l'objet d'un retour à la ligne.¹⁴⁸

¹⁴⁷ CATACH, Nina, *La Ponctuation*, Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, pp. 77-79.

¹⁴⁸ MAURIAC, F., cité par CATACH, Nina, *La Ponctuation*, Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, Paris, 1994. p. 79

Selon Béatrice Vautherin, l'ordre des éléments de la phrase introductrice du discours direct peut varier en anglais, la citation pouvant être suivie soit du verbe et du sujet, soit du sujet et du verbe.¹⁴⁹ Cette variation n'est pas possible en français et l'ordre en français est le suivant, comme l'indique Vautherin:

Après une citation[,] l'ordre est obligatoirement Verbe + Sujet.¹⁵⁰

Si nous reprenons le même extrait, nous notons que, pour garder le même découpage de paragraphe, la traductrice a dû ajouter un verbe introducteur pour relier la partie narrative au discours direct. Une autre possibilité aurait été de créer un nouveau paragraphe avec la phrase narrative, et un autre paragraphe pour la deuxième partie du discours direct, comme ci-après (voir la colonne de droite) :

<i>Dead Souls</i> , p. 102	Variante 2
<p>'Sorry if I woke you,' Rebus said. 'I wanted a drink anyway.' She took grapefruit from the fridge door, poured herself a large glass. 'Good day?'</p>	<p>- Désolé, je ne voulais pas te réveiller, dit Rebus. - J'avais soif de toute façon. Elle prit du jus de pamplemousse dans la porte du réfrigérateur, dont elle se versa un grand verre. - La journée a été bonne ?</p>

Nous nous sommes demandé s'il ne se justifierait pas de garder la structure anglaise. En effet, il nous semble que les modifications que les normes françaises entraînent ont une incidence sur la perception du message.

<i>Dead Souls</i> , p. 102	Variante 3
<p>'Sorry if I woke you,' Rebus said. 'I wanted a drink anyway.' She took grapefruit from the fridge door, poured herself a large glass. 'Good day?'</p>	<p>« Désolé, je ne voulais pas te réveiller, » dit Rebus. « J'avais soif de toute façon. » Elle prit du jus de pamplemousse dans la porte du réfrigérateur, dont elle se versa un grand verre. « La journée a été bonne ? »</p>

¹⁴⁹ VAUTHERIN, Béatrice, « Les formes spécifiques du discours direct dans « Hills Like White Elephants », in *Palimpsestes*, n°1, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1987, p. 29.

¹⁵⁰ *ibid.*, p. 30

Nous n'avons pas l'impression que cela rende la lecture illisible en français, ni plus lourde. L'emploi de guillemets anglais ou allemand pourrait aussi être une idée pour alléger la présentation. Nous nous permettons de suggérer cela, notamment parce que les pratiques semblent varier, malgré les normes. Voici ce que Jacques Drillon constate au sujet de l'usage des guillemets ou des tirets :

Dans la réalité littéraire de tous les jours, les pratiques en cette matière varient du tout au tout.¹⁵¹

Nous relevons toutefois que les maisons d'édition ont certainement des conventions de rédaction qu'elles appliquent. Nous ne savons pas ce qu'il en est pour les Éditions du Rocher, mais il est possible qu'elle préconise une manière de faire plutôt qu'une autre.

Comme nous allons le voir avec l'extrait suivant, les normes de présentation du discours direct peuvent avoir des conséquences sur la présentation du paragraphe. Cet extrait est tiré de la suite de la même conversation entre Rebus et Patience.

<i>Dead Souls</i> , p. 103	<i>La Mort dans l'âme</i> , p. 138
He poured less water into the glass this time. And maybe a drop more whisky too. 'I mean, I know I can be ... distracted. I know I'm a pretty lousy proposition.' He closed the fridge, turned to her and shrugged. 'That's about it, really.'	Il versa un peu moins d'eau dans son verre cette fois. Et peut-être un doigt de whisky de plus. - Enfin, bon, je sais que je peux être... distrait. Je sais que je ne suis pas toujours un cadeau. (Il referma la porte du réfrigérateur et se tourna vers elle.) Bon, voilà.

En anglais, dans *Dead Souls*, un paragraphe peut contenir à la fois du discours rapporté direct et des passages narratifs.

En français, nous remarquons, d'une part, qu'il y a deux paragraphes et, d'autre part, que les normes de présentation française empêchent de présenter le dialogue de la même manière qu'en anglais. Les passages narratifs sont séparés du discours direct, que ce soit par un retour à la ligne (nouveau paragraphe) ou par l'emploi de parenthèses.

Pour nous, il en résulte que l'extrait anglais est plus compact et se présente comme une séquence en soit, tandis que l'extrait français se lit en deux temps et sur deux niveaux : d'abord le retour à la ligne marque le commencement d'une deuxième séquence, puis les parenthèses semblent isoler la partie narrative.

¹⁵¹ DRILLON, Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Tel, Gallimard, Paris, 2003, p. 311.

Si nous comparons ces deux extraits à deux représentations cinématographiques d'une même réalité, nous pouvons dire que, en anglais, tout l'extrait est représenté dans le même plan ; tandis qu'en français, la prise de vue est coupée en deux, avec une mise en évidence du dialogue plus importante que dans l'extrait en anglais. La partie narrative et la partie du discours direct ont la même importance en anglais. Ce n'est pas le cas en français : selon nous, la partie narrative entre parenthèses se présente comme quelque chose d'accessoire au dialogue et non pas comme faisant partie même de la scène.

L'incidence de cette manière de présenter le dialogue traduit n'a pas de conséquence notable sur l'intrigue, mais donc une conséquence « locale », qui reste minime, sur le rythme de lecture ainsi que sur le « niveau » de lecture : alors que le lecteur de l'original se trouve face à un niveau et à un récit plutôt homogène, le lecteur de la traduction française se retrouve face à deux niveaux et à un rythme plus « haché », à un récit moins homogène.

5.2.3. L'usage de la parenthèse dans les dialogues traduits

Nous allons présenter les différents usages définis par Drillon qui sont proches de l'usage qu'en fait la traductrice dans les dialogues. Nous utilisons le *Traité de la ponctuation française* de Jacques Drillon ainsi que le petit ouvrage sur la ponctuation de Nina Catach paru de la collection *Que sais-je ?*.

Tout d'abord, quelle est la fonction des parenthèses ajoutées par la traductrice dans les dialogues ? Edith Ochs utilise les parenthèses pour garder un même paragraphe lorsqu'un personnage parle, mais démarque la phrase narrative du discours direct. Nous rappelons qu'en anglais, ce sont les guillemets ouvrants et fermants qui situent le discours direct ; ce qui n'est pas entre guillemets fait partie de la narration.

Cet usage de la parenthèse n'est pas signalé par Jacques Drillon. Il s'agit en effet d'un usage inhabituel en français.

Après avoir donné quelques définitions de la parenthèse, selon Dolet, Furetière, Littré et Grevisse, Drillon décrit son utilité. Selon lui,

la parenthèse est un message que l'auteur ajoute à son texte; dire qu'elle n'est pas indispensable au sens de la phrase restreint son champ d'emploi: il arrive au contraire qu'elle ne puisse en faire l'économie, comme un général de ses lieutenants. Elle figure un décrochement opéré à la faveur d'une halte dans le déroulement sémantique et/ou syntaxique de la phrase. L'auteur éprouve un besoin passager de préciser, d'expliquer, d'ajouter une information, un commentaire; il suspend alors sa phrase, place une parenthèse, et reprend son cours normal: il sait que le lecteur a pris connaissance de la parenthèse (au contraire des intertitres, qu'il est avéré que le lecteur saute sans lire)¹⁵².

Nous retenons trois points de cette description. 1) la parenthèse est un message que l'auteur ajoute à son texte, 2) elle peut être indispensable et 3) elle ajoute une information qui se situe en rupture avec le texte qui se trouve autour d'elle.

Si nous comparons ces trois points avec l'usage de la parenthèse dans la traduction (de *Dead Souls*), nous observons 1) c'est la traductrice, et non l'auteur, qui introduit les parenthèses, 2) les phrases entre parenthèses sont effectivement indispensables au récit et 3) la parenthèse est en rupture avec ce qui l'entoure, étant donné qu'elle ne se situe pas sur le plan de l'oral mais sur le plan du descriptif.

Enfin, selon Drillon, ce qui se situe entre les parenthèses n'est pas accessoire. C'est aussi l'opinion de Nina Catach. Elle explique le caractère « non indispensable » du contenu de la parenthèse sur le plan syntaxique, mais aussi que l'importance du sens de ce qui est entre parenthèses:

Les segments concernés n'influençant pas l'ordre des mots et la mise des accords, on les considère en général comme « accessoires ». C'est inexact pour le sens, car ils apportent souvent l'élément le plus lourd et le plus expressif du message.¹⁵³

Ce qui se trouve entre parenthèses a donc son importance au niveau du sens.

Nous allons nous intéresser à quatre emplois de la parenthèse détaillés par Drillon, qui en dénombre vingt-quatre au total. Il s'agit de la parenthèse qui isole, la parenthèse comme confidence au lecteur, la parenthèse de régie et la parenthèse utilisée pour mettre une phrase entière entre parenthèse.

Drillon explique l'emploi de la parenthèse pour isoler un élément :

La parenthèse permet d'introduire une explication indispensable ou non à la compréhension de la phrase, mais qu'on désire isoler pour ne [pas] rompre la continuité du texte¹⁵⁴.

¹⁵² *ibid.*, p. 257

¹⁵³ CATACH, Nina, *La ponctuation (Histoire et système)*, Presses Universitaires de France, 1994, Paris, p. 74

¹⁵⁴ DRILLON, Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Éditions Gallimard, collection tel, 1991, p. 261

La deuxième partie de cette définition est plus particulièrement intéressante: « qu'on désire isoler pour ne [pas] rompre la continuité du texte »: elle reflète en effet l'usage de la parenthèse dans le cas dans la traduction de *Dead Souls*. La traductrice utilise la parenthèse pour ne pas rompre l'unité du paragraphe.

Selon Drillon, la parenthèse peut être utilisée pour faire une confidence au lecteur:

La parenthèse permet parfois à l'auteur de faire un *a parte*, de se détacher momentanément de la scène qu'il décrit, comme s'il baissait le ton, pour faire partager au lecteur sa pensée la plus secrète. [...] C'est un moyen vif, rapide, efficace, [...] prêtant au moindre jeu de scène une valeur qu'il n'a pas toujours, et mettant entre parenthèses une phrase comme: « il s'incline ». ¹⁵⁵

Drillon ajoute que

La parenthèse, parce qu'elle met de la distance entre l'auteur et son texte, étreint celle qui existe naturellement entre texte et lecteur. ¹⁵⁶

Comme nous l'avons dit, dans notre cas, ce n'est pas l'auteur qui ajoute la parenthèse, mais la traductrice. Nous relevons ici l'usage qui est de décrire le « jeu de scène ». Entre parenthèses, dans la traduction, se trouvent effectivement des indications de ce qui se passe « physiquement » dans le dialogue.

Cela se rapproche, selon nous, de la « parenthèse de régie ». Drillon la décrit comme

introdui[san]t dans un texte dramatique une indication scénique, une didascalie (il est d'usage de marquer la distance entre réplique et action par le passage à l'italique) ¹⁵⁷.

Selon nous, cet usage est le plus proche de celui des parenthèses utilisées dans la traduction. La grande différence est que, normalement, la parenthèse de régie est utilisée pour les pièces de théâtre.

Enfin, la parenthèse comprenant une phrase entière. Selon Drillon,

on peut commencer une phrase par une parenthèse; en ce cas, il faut la commencer par une capitale, la finir dans la parenthèse, ponctuation comprise ¹⁵⁸.

D'un point de vue formel, c'est ce qui se passe dans la traduction: ce sont des phrases entières qui sont mises entre parenthèses, et non des segments.

¹⁵⁵ *ibid.*, p. 263

¹⁵⁶ *ibid.*, p. 264

¹⁵⁷ *ibid.*, p. 268

¹⁵⁸ *ibid.*, p. 275

5.3. Analyse des dialogues entre Patience et Rebus

5.3.1. Le personnage de Patience

Le docteur Patience Aitken est la petite amie de John Rebus, depuis environ six ans. Elle a beaucoup de patience, ce qui est une des raisons pour lesquelles leur relation dure depuis aussi longtemps. Le personnage de Patience apparaît pour la première fois dans *Strip Jack*.

Then he remembered that his only clean suit was at Patience Aitken's flat. It was a worrying fact. Was he really moving in with Patience ? He seemed to be spending an awful lot of time there these days. (*Strip Jack*, p. 20)

Leur relation semble prendre fin après *Dead Souls* ; Patience n'est pas mentionnée dans le roman suivant, *Set in Darkness*.

5.3.2. Différences de caractérisation des personnages de Patience et de Rebus entre les dialogues anglais et français

Dans cette section, nous allons présenter les différences entre la représentation des personnages dans le texte original et dans la traduction. Nous présentons les dialogues pertinents dans leur ordre d'apparition dans le roman.

Dialogue 1 (*Dead Souls*, pp. 40-42 / *La Mort dans l'âme*, pp. 62-64)

Il s'agit du premier dialogue entre Rebus et Patience. John Rebus s'est rendu à l'enterrement d'un collègue pendant la journée, et est retourné dans le Fife pour entendre les éléments concernant la disparition de Damon Mee. En rentrant, il s'arrête à l'Oxford Bar pour boire un verre avant de rentrer. Le dialogue a lieu lorsque Patience va au lit (il est tard).

<i>Dead Souls</i> , p. 41	La mort dans l'âme, p. 63
She was drifting away from him. He spoke anyway. 'His widow, she'd dressed their daughter to look like an angel. One way of dealing with it, I suppose.' He paused, listening to Patience's breathing grow regular. 'I went to Fife tonight, back to the old town. Friends I haven't seen in years.' (...)	Elle s'éloignait de lui. Il parla quand même, il en avait besoin. - Sa veuve, elle avait habillé leur fille pour qu'elle ait l'air d'un ange. Une façon de surmonter, je suppose. (Il s'interrompit, écouta le souffle de Patience devenir régulier et poursuivit.) Je suis retourné dans le Fife, ce soir, dans ma ville natale. Des amis que je n'avais pas revus depuis des années. (...)

Tout d'abord, la traduction de « back to the old town » par « dans ma ville natale » n'est pas naturelle. Ce n'est pas ce que quelqu'un dirait spontanément pour dire qu'il est retourné chez lui.

Un autre choix traductif étrange est de traduire « one way of dealing with it » par « une façon de surmonter ». Nous pensons que « surmonter » ne traduit pas l'anglais « deal with it », qu'il s'agit plutôt d'éviter le problème ; nous préférons traduire par « faire face », éventuellement en étoffant (« faire face à cette perte »).

La traduction de la première phrase de cet extrait contient un faux sens. Ici, « She was drifting away from him » signifie que Patience est en train de s'endormir. Nous n'avons toutefois pas trouvé de définition pour « drift away » : c'est le contexte et le recours à un locuteur de langue maternelle anglaise¹⁵⁹ qui nous ont permis de déterminer le sens de cette phrase. En français, avec la traduction « Elle s'éloignait de lui. », nous avons l'impression que Patience se retourne dans son lit, qu'elle s'éloigne physiquement de Rebus. Il est vrai que cela pourrait être possible dans le contexte (le lecteur francophone sait que Patience a sommeil). Le grand problème réside toutefois dans le fait que le lecteur a l'impression que Patience « boude » Rebus, alors que ce n'est pas le cas.

Nous remarquons que la phrase suivante (« He spoke anyway ») est traduite par « Il parla quand même, il en avait besoin ». La deuxième partie de la traduction (« il en avait besoin ») est un ajout. En français, le lecteur sait pourquoi Rebus parle : parce qu'« il en avait besoin ». Tandis qu'en anglais, le lecteur doit déduire des paroles de Rebus pourquoi il parle. Ce choix traductif n'a pas de conséquence majeure sur la perception que le lecteur se fait du personnage de Rebus.

À la fin du dialogue, une phrase de la traduction apporte une information biaisée pour le lecteur :

<i>Dead Souls</i> , p. 41	La mort dans l'âme, p. 63
He'd added a record deck to <u>her</u> CD system.	Il avait ajouté une platine au lecteur de CD <u>de la jeune femme.</u>

Le problème est lié au qualificatif de « jeune femme », utilisé ici par Edith Ochs pour éviter une ambiguïté (en effet, en traduisant « her » par « son », elle donnerait l'impression qu'il s'agit du lecteur CD de Rebus, et non pas de Patience). Il aurait été possible de traduire « her » par « de Patience ». Regardons ce que la traduction implique. Voici la définition du Grand Robert :

Jeune femme s'oppose à fille, jeune fille en impliquant un statut assimilable au statut traditionnel de femme mariée et un âge considéré socialement comme jeune.

¹⁵⁹ Mark D'Arcy

Il est vrai que même la définition de « jeune femme » est subjective. Nous ne connaissons pas l'âge de Patience. Toutefois, selon nous, Patience doit avoir un âge proche de celui de Rebus. Nous savons aussi que, parmi ses amies, deux sont divorcées et une est mariée. C'est pour ces raisons que nous ne qualifierons pas Patience de jeune femme et que nous évaluons son âge à une quarantaine d'années. Le problème qui se pose ici, pour un lecteur qui ne sait pas qu'elle n'est pas jeune, est qu'il se forme une fausse idée de son personnage. Nous notons également que Patience est décrite plus loin dans le livre, du point de vue d'un autre personnage, Cary Oakes (le tueur) en des termes peu flatteurs :

Cary Oakes watched the taxi leave. Dr P, he presumed. Getting on a bit, but then the state Rebus was in, he doubted he'd be complaining.¹⁶⁰

Dans la traduction française, Patience est alors décrite comme « plus de la première fraîcheur »¹⁶¹. Cela rétablit en partie la perception du lecteur, tout en posant un autre problème. Le lecteur qui pense que Patience est une jeune femme, se retrouve tout à coup face à une description d'une femme qui n'est pas aussi jeune qu'il le pensait. Et il ne peut pas savoir si Cary Oakes exagère dans sa description. Le choix de traduction est problématique, car il conduit à une incohérence.

Dialogue 2 (*Dead Souls*, pp. 102-103 / *La Mort dans l'âme*, pp. 137-139)

Rebus a eu une journée difficile, avec l'arrivée de Cary Oakes à Édimbourg. Oakes a été libéré, et renvoyé en Écosse. C'est un tueur et il présente des risques de récidive. À peine arrivé, il parvient à savoir que Rebus a une fille, et qu'elle a eu un accident de voiture. Oakes utilise cette information pour énerver Rebus. Le dialogue a lieu chez Patience, à la cuisine et au salon.

Nous avons déjà vu le passage qui suit, mais nous nous intéressons cette fois à sa traduction.

<i>Dead Souls</i> , p. 102	<i>La Mort dans l'âme</i> , p. 137
'Sorry if I woke you,' Rebus said. 'I wanted a drink anyway.' She took grapefruit juice from the fridge door, poured herself a large glass. 'Good day?'	- Désolé, je ne voulais pas te réveiller, dit Rebus. - J'avais soif de toute façon, répondit-elle en prenant du jus de pamplemousse dans la porte du réfrigérateur, dont elle se versa un grand verre. La journée a été bonne ?

¹⁶⁰ RANKIN, Ian, *Dead Souls*, p. 294

¹⁶¹ RANKIN, Ian, trad. Edith Ochs, *La mort dans l'âme*, p. 375

Nous voyons une légère nuance entre la phrase « Sorry if I woke you » et « Désolé, je ne voulais pas te réveiller ». En anglais, Rebus est désolé s'il a réveillé Patience (plus factuel) et il n'est pas sûr de l'avoir réveillée (incertitude), alors qu'en français, il y a l'idée de volonté (ici, la volonté de ne pas réveiller Patience) et de certitude (Rebus est certain d'avoir réveillé Patience). La nuance est minime. Dans la traduction, Rebus est légèrement plus attentionné que dans l'original.

Passons maintenant à une autre nuance, un peu plus loin dans le même dialogue.

<i>Dead Souls</i> , p. 102	<i>La Mort dans l'âme</i> , p. 138
<p>He glanced towards her. 'I went to see Sammy yesterday. She said she speaks to you more than I do.'</p> <p>'A bit of an exaggeration . . .'</p> <p>'That's what I said. But she had a point all the same.'</p> <p>'Oh?'</p>	<p>Il lui jeta un coup d'œil.</p> <p>- Je suis allé voir Sammy hier. Elle m'a dit qu'elle te parlait plus que moi.</p> <p>- C'est un peu exagéré.</p> <p>- C'est ce que j'ai dit. Mais avoue qu'elle n'a pas tout à fait tort.</p> <p>- Ah bon ?</p>

Nous portons notre attention sur les points de suspension dans la phrase « A bit of an exaggeration... » qui disparaissent dans « C'est un peu exagéré. ». Cela a pour effet de donner l'impression que Patience est plus sûre d'elle en français. En anglais, nous avons l'impression que Patience ne va pas jusqu'au bout de sa phrase. Elle est donc plus catégorique et décidée en français qu'en anglais.

En français, « avoue » est un ajout. En anglais, Rebus dit simplement que Sammy a raison en partie, tandis que le choix traductif implique que Rebus dit à Patience d'admettre que Sammy a raison en partie. Il résulte une incohérence de ce choix.

Un petit peu plus loin, nous relevons une autre nuance.

<i>Dead Souls</i> , p. 103	<i>La Mort dans l'âme</i> , p. 138
<p>[...] 'I mean, I know I can be . . . distracted. I know I'm a pretty lousy proposition.' He closed the fridge, turned to her and shrugged. 'That's about it, really.'</p>	<p>- Enfin, bon, je sais que je peux être... distrait. Je sais que je ne suis pas toujours un cadeau. (il referma la porte du réfrigérateur et se tourna vers elle.) Bon, voilà.</p>

En anglais, le niveau de langue est *informal*, familier. Cela est dû à l'utilisation de *lousy*, un adjectif qui signifie « very poor or bad »¹⁶². Cet effet familier est renforcé par l'adverbe *pretty*, qui est aussi *informal* et qui signifie « to a moderately high degree ; fairly »¹⁶³. En français, selon le Grand Robert de la langue française en ligne, « C'est pas un cadeau ! » est une locution familière, signifiant que « c'est une chose, une personne difficile à supporter ».¹⁶⁴

En anglais, Rebus admet simplement qu'il n'est pas facile à vivre. En français, il admet qu'il n'est pas toujours facile à vivre. Toutefois, ce « toujours » est là, selon nous, pour atténuer le reste de la phrase. Nous interprétons la réplique traduite de Rebus (« Je sais que je ne suis pas toujours un cadeau. ») comme une litote.

Enfin, en ce qui concerne le niveau de langue, il nous semble, au vu du contexte, que cela n'a pas d'influence majeure sur la caractérisation des personnages.

Dialogue 4 (*Dead Souls*, pp. 212-213 / *La Mort dans l'âme*, pp. 275-277.)

Ce dialogue se situe après que Rebus a été agressé par Oakes, alors qu'il était de surveillance. Il reprend connaissance dans une benne à ordure, lorsqu'il est trouvé par deux agents. Rebus décide d'abandonner la surveillance, Oakes n'étant plus à l'hôtel, et rentre chez Patience.

<i>Dead Souls</i> , p. 212	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 275
'This man Oakes,' she said, 'I'm still not sure why he'd do it.'	- Ce Oakes, dit-elle. Je ne comprends toujours pas pourquoi il a fait ça.
'To humiliate me. He made sure I'd be found by uniforms, out cold in a rubbish skip.'	- Pour m'humilier. Il a fait en sorte que des bleus me retrouvent inconscient dans une benne à ordures.
'Yes?' She dabbed on more ointment.	- Ah oui ? dit-elle en ajoutant encore un peu de pommade.
'Knuckles bruised like I'd been fighting. And whoever I'd fought had whipped me. Found like that at the back of the hotel, there's only one real candidate. By morning, it'll be round every station in the city.'	- Les articulations meurtries comme si je m'étais bagarré. Et que mon adversaire m'avait flanqué une raclée. Se retrouver comme ça derrière l'hôtel, il n'y en a qu'un à qui ça puisse arriver. Demain matin, l'histoire aura fait le tour de tous les commissariats de la

¹⁶² « lousy *adj.* », *The Concise Oxford English Dictionary*, Twelfth edition . Ed. Catherine Soanes and Angus Stevenson. Oxford University Press, 2008. *Oxford Reference Online*. Oxford University Press. Université de Genève. 14 January 2012

<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t23.e33087>

¹⁶³ « pretty *adj.* » *The Concise Oxford English Dictionary*, Twelfth edition . Ed. Catherine Soanes and Angus Stevenson. Oxford University Press, 2008. *Oxford Reference Online*. Oxford University Press. Université de Genève. 14 January 2012

<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t23.e44776>

¹⁶⁴ *Le Grand Robert de la langue française en ligne*

Tout d'abord, nous relevons un problème : « I'm still not sure why he'd do it. » est traduit par « Je ne comprends toujours pas pourquoi il a fait ça. ». En anglais, « why he'd do it » est une abréviation de « why would he do it ». « Would » n'a qu'une fonction dans cette phrase : celle d'exprimer l'état de conditionnalité (en anglais, la conditionnalité est exprimée par le verbe auxiliaire modal *would*). En français, « il a fait ça » est au passé composé et la phrase traduite ne rend pas l'élément de conditionnalité. Cette traduction modifie le sens de la phrase. En anglais, Patience dit ne pas être sûre de la raison pour laquelle Oakes ferait cela. En français, elle dit ne pas comprendre pourquoi il a fait ça. Cela est problématique, car si, dans l'original, Patience n'est pas sûre que Oakes soit le coupable, dans la traduction, elle en est persuadée. C'est un choix traductif qu'il serait nécessaire de corriger.

Nous nous arrêtons tout d'abord sur le « Yes ? » traduit par « Ah oui ? ». En anglais, « Yes ? » montre que Patience écoute (il s'agit de la fonction phatique). En français, « Ah oui ? » nous semble plus actif et marque la surprise. En conséquence, nous avons l'impression que Patience est plus active et surprise en français.

Nous passons maintenant à une phrase située dans la réplique suivante, de Rebus : « there's only one real candidate ». Cette phrase est traduite par « il n'y en a qu'un à qui ça puisse arriver ». Il s'agit d'un faux sens : par « one real candidate », Rebus désigne Oakes, et non pas lui-même. Pour le lecteur de la traduction, la phrase « il n'y en a qu'un à qui ça puisse arriver » donne l'impression que c'est le genre de chose qui arrive souvent à Rebus. Or, ce n'est pas le cas.

Dans le même dialogue, nous relevons une nuance dans deux répliques. Regardons l'extrait suivant:

<i>Dead Souls</i> , p. 212	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 276
[Patience:] 'Why would he [Oakes] do that?' [Rebus:] 'To show me he can. Why else?'	- Pourquoi ferait-il ça ? - Pour me montrer de quoi il est capable. Pourquoi, sinon ?

En anglais, l'accent est sur le verbe « can ». En français, cet accent se déplace sur « de quoi il est capable ». Selon nous, il y a ici une différence assez importante. En anglais, Rebus pense que Cary Oakes veut lui montrer qu'il peut faire ce qu'il veut (axé sur Rebus), alors qu'en français Rebus pense que Cary Oakes veut lui « montrer de quoi il est capable » (en général). Le fait est que Oakes est capable de faire des choses bien pires que cela. À travers cette réplique de Rebus, le lecteur ne se fait pas la même idée du tueur tel que se l' imagine Rebus.

Nous allons maintenant observer l'effet d'un ajout. Il s'agit du participe passé « interloqué » (cet extrait suit le précédent).

<i>Dead Souls</i> , p. 212	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 276
'I don't know,' she said. 'Maybe to distract you.' He looked at her. 'From what?'	- Je ne sais pas. Peut-être pour distraire ton attention. Il la regarda, <u>interloqué</u> . - De quoi ? (C'est nous qui soulignons.)

Nous pensons que cet ajout est très malvenu, car si l'auteur avait voulu préciser l'effet des mots de Patience sur Rebus, il l'aurait fait. L'anglais est neutre ; pourquoi essayer de préciser le français ? Le lecteur peut très bien imaginer lui-même l'effet des paroles de Patience sur Rebus.

Nous relevons au passage que « distraire ton attention » est correct, mais est un usage littéraire¹⁶⁵. Il serait selon nous préférable d'utiliser la collocation « détourner l'attention de quelqu'un ».

Une autre expression fait de Patience un personnage plus actif en français qu'en anglais ou, du moins, un personnage qui parle plus.

<i>Dead Souls</i> , p. 212	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 276
He looked at her. 'From what?' She shrugged. 'You're the detective here.' She examined her handiwork. 'I need to wrap your hands.'	Il la regarda, interloqué. - De quoi? - <u>Comment le saurais-je ?</u> poursuivit-elle en faisant la moue. C'est toi l'inspecteur, pas moi. (Elle examina son travail.) Il faut que je te mette un pansement. (C'est nous qui soulignons.)

¹⁶⁵ *Le Grand Robert de la langue française en ligne*, « distraire ».

Cet ajout « Comment le saurais-je ? » est une explicitation non justifiée à nos yeux. Il n'apporte rien à la conversation. Nous pensons que le lecteur n'a pas besoin d'une explicitation ici. La seule conséquence est que Patience parle plus en français. Elle est plus active en français. Le niveau de langue est également assez élevé pour un dialogue, presque improbable.

Nous notons au passage que la traduction d'un verbe descriptif (comme « shrug ») en un ajout de discours direct accompagné d'une transformation de la phrase narrative en phrase introductive est fréquente comme nous le verrons plus tard dans la traduction.

Dans ce quatrième dialogue, nous relevons la différence entre « guiltily » et « mal à l'aise ». Nous précisons quelques éléments avant de formuler nos remarques.

Janice était la petite amie de John Rebus lorsqu'ils étaient encore à l'école. Janice et son mari, Brian, ont pris contact avec l'inspecteur car leur fils (Damon) a disparu. Rebus essaie de retrouver Damon pendant son temps libre.

Dans l'extrait ci-dessous, Rebus est avec Patience lorsqu'il repense à Janice.

<i>Dead Souls</i> , p. 212	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 276
<p>He saw the depth of concern in her eyes, brushed her cheek with the back of his hand. Saw Janice doing the self-same thing to him, and withdrew his hand <u>guiltily</u>. 'Hurts, does it?' Patience asked, misreading the gesture. He nodded, not trusting himself to speak.</p>	<p>Il vit l'inquiétude dans ses yeux et lui effleura la joue du dos de sa main. Il vit Janice accomplir le même geste et retira sa main, <u>mal à l'aise</u>. - Tu as mal ? demanda-t-elle en se méprenant. Il hocha la tête sans oser parler.</p>

La scène n'est pas tout à fait claire en anglais, sans le contexte. Par « Saw Janice doing the self-same thing to him », nous comprenons que Rebus revoit Janice faire le même mouvement envers lui. Pour le lecteur, cela est en partie clarifié par la scène où Janice fait ce même geste envers Rebus (qui précède ce passage). Nous avons demandé au locuteur anglophone qui nous sert de référence de nous expliquer « the self-same thing » : cette expression signifie « the exact-same thing ».¹⁶⁶

Selon nous, il s'agit d'une sous-traduction. Il manque en effet l'élément de culpabilité dans la traduction française.

Ce quatrième dialogue est intéressant à d'autres égards et nous y reviendrons plus tard.

¹⁶⁶ Mark D'Arcy.

Dialogue 5 (*Dead Souls*, p. 261 / *La Mort dans l'âme*, p. 333.)

Ce dialogue présente la particularité d'être une conversation téléphonique. Il est très court. Aussi le reproduisons-nous ci-dessous en entier.

<i>Dead Souls</i> , p. 261	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 333
He told Patience <u>he wouldn't be seeing her</u> . There must have been something in his tone of voice. 'Out on the ran-dan?' she said.	Il prévint Patience <u>qu'il ne pourrait pas la voir</u> . Il devait y avoir quelque chose dans sa voix qui le trahit. - Tu vas au bistrot?

Nous nous intéressons ici au segment que nous avons souligné. En effet, selon nous il y a une nuance entre « wouldn't » et « pourrait ». En anglais, c'est Rebus qui ne veut pas voir Patience, et il ne lui précise pas pourquoi, alors qu'en français Rebus donne l'impression qu'il ne pourra pas voir Patience, implicitement pour des raisons qui ne dépendent pas de lui. Or Rebus compte aller boire. Le lecteur francophone sait qu'il n'a pas un empêchement professionnel du moins par la suite du récit. Il peut donc avoir l'impression que Rebus cherche à mentir à Patience. Le lecteur francophone a donc une image d'un Rebus moins honnête que le lecteur anglophone.

Dialogue 6 (*Dead Souls*, p. 274 / *La Mort dans l'âme*, pp. 349-350)

Ce dialogue se situe le lendemain matin du précédent. Rebus appelle Patience depuis le travail.

<i>Dead Souls</i> , p. 274	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 349
'Morning,' she said sleepily. 'This is your alarm call.'	- Mmonjour, marmonna-t-elle toute ensommeillée. - C'est ton réveille-matin préféré.

Rebus n'est pas le même en anglais et en français. Selon nous, il est plus romantique en français. Ici, l'utilisation d'une tournure amusante (« C'est ton réveille-matin préféré ») met l'accent sur la relation affective entre les deux personnages. En français, Rebus donne donc l'impression d'être plus attaché à Patience ; Rebus est beaucoup plus neutre, factuel en anglais. Il n'y a pas de marque d'affection (à l'exception de l'appel lui-même).

Puis nous remarquons que Patience va plus loin dans sa remarque en français qu'en anglais.

<i>Dead Souls</i> , p. 274	<i>La mort dans l'âme</i> , pp. 349-350
<p>'I don't know how you do it.' She was probably pushing hair out of her eyes. 'I need eight hours minimum.'</p> <p>'They say it's the sign of a clear conscience.'</p> <p><u>'What does that say about you?'</u></p>	<p>- Je me demande comment tu fais. (Elle devait repousser ses cheveux qui lui tombaient dans les yeux.) J'ai besoin de huit heures au minimum.</p> <p>- On dit que c'est le signe d'une conscience tranquille.</p> <p><u>- Ce qui en dit long sur la tienne, non ?</u></p>

La différence que nous relevons est que Patience est plus explicite en français qu'en anglais. En anglais, elle demande ce que cela dit sur Rebus, alors qu'en français le sous-entendu est légèrement plus explicite (« Ce qui en dit long sur la tienne, non ? »).

Ici, Patience est plus explicite en français qu'en anglais. Le ton de l'original est toutefois bien rendu.

Dialogue 8 (*Dead Souls*, pp. 315-317 / *La Mort dans l'âme*, pp. 401-404.)

Ce dialogue se situe lorsque Rebus revient du Fife où il a passé deux nuits. Lorsque Rebus était à Cardenden, il a passé au cimetière et a vu que la tombe de son père avait été vandalisée (il a trouvé de la peinture blanche, encore fraîche dessus.) Ses soupçons se sont portés sur Cary Oakes. Pendant qu'il était dans le Fife, Rebus a gardé son portable éteint, et n'a donc pas vu que Patience a essayé de le joindre plusieurs fois. Lorsque Rebus revient à Édimbourg, Patience est bouleversée et énervée : bouleversée car quelqu'un (Oakes est le principal suspect) a écrit en grandes lettres sur sa terrasse « YOUR COP LOVER KILLED DARREN », et énervée car elle n'arrivait pas à joindre Rebus.

<i>Dead Souls</i> , p. 316 et p. 317	<i>La mort dans l'âme</i> , pp. 402-403
<p>'I'm <u>sorry</u>, Patience.'</p> <p>[...]</p> <p>'I'm <u>sorry</u>,' he repeated. 'If I'd known . . . if there'd been any way . . .'</p>	<p>- Je suis <u>navré</u>, Patience.</p> <p>[...]</p> <p>- Je suis <u>vraiment navré</u>, répéta-t-il. Si j'avais su... s'il y avait eu un moyen...</p>

Selon nous, il y a un problème de niveau de langue avec le « navré » pour « sorry ». Nous trouvons que « navré » est moins familier que « désolé ». Nous notons également que, à la deuxième occurrence, il y a un ajout.

En anglais, Rebus répète simplement ce qu'il a dit : « I'm sorry ». En français, la traductrice a ajouté « vraiment » la deuxième fois. Il ne s'agit donc plus d'une répétition au sens stricte. Toutefois, contrairement au cas similaire que nous avons présenté lors de l'évaluation de la traduction (l'exemple avec Siobhan qui répète ce que le mécanicien a dit), la portée de l'ajout n'est pas gênante. En effet, Rebus est désolé et donc, le répète, et il est facile d'imaginer qu'il ajoute « vraiment ». Nous notons que cela contribue également à faire de Rebus un personnage plus attentionné en français qu'en anglais. Cette remarque va dans le même sens que ce que nous relevons dans l'extrait suivant.

<i>Dead Souls</i> , p. 316 et p. 317	<i>La mort dans l'âme</i> , pp. 402-403
In the here and now, Patience was his <u>lover</u> . Patience was the one he was holding and kissing.	En revanche, ici et maintenant, c'était Patience, <u>la femme de sa vie</u> . C'était elle qu'il tenait dans ses bras et embrassait.

Le dernier élément que nous relevons dans ce dialogue est la traduction du mot « lover » par « femme de sa vie ». Nous trouvons que « femme de sa vie » n'a pas la même connotation. Pour le lecteur de la traduction, Rebus est plus romantique que pour le lecteur de l'original.

Dialogue 9 (*Dead Souls*, pp. 374-377 / *La Mort dans l'âme*, pp. 476-480.)

Cet extrait est tiré du seul dialogue du roman où Patience et Rebus arrivent à passer une soirée ensemble. Ils sont aussi plus proches. Nous relevons ci-après quelques nuances.

<i>Dead Souls</i> , p. 376	<i>La mort dans l'âme</i> , pp. 478-479
She had stopped looking at him. Picked her book off the floor, put down her wine glass. 'The man who painted that message . . . What was he trying to do?' <u>'I'm not sure</u> . Maybe he wanted me to know he'd been here.'	Elle ne le regardait plus. Elle ramassa son livre et reposa son verre. - L'homme qui a écrit ce message... Qu'est-ce qu'il essayait de faire ? - <u>Je n'en sais rien</u> . Peut-être qu'il voulait que je sache qu'il était venu.

Nous comparons ici les deux phrases soulignées. Nous ne comprenons pas le choix de la traductrice. La différence est assez importante. En anglais, Rebus semble avoir plusieurs hypothèses, mais ne semble pas sûr de ce que l'homme essayait de faire, tandis qu'en français Rebus n'en a aucune idée. Nous remarquons une tendance similaire dans l'extrait ci-dessous.

<i>Dead Souls</i> , p. 376	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 479
'Will he come here?' Patience asked. The CD had finished; there was silence in the room. 'I don't know.'	- Il va venir ici ? demanda-t-elle. Le CD était fini. Le silence envahit la pièce. - Je n'en sais rien.

Ici, la nuance se trouve dans le « rien » en français. Ce que nous concluons de ces deux extraits est que Rebus est plus incertain en français (« Je n'en sais rien ») qu'en anglais. Dans l'original, Rebus ne sait pas ou n'est pas sûr, mais est certain dans ses incertitudes. En français, Rebus donne l'impression d'être beaucoup plus confus.

Conclusion de la comparaison

En conclusion, deux tendances ressortent de la comparaison de ces dialogues : Patience semble plus active, elle parle plus en français qu'en anglais ; et Rebus est plus attentionné, plus romantique en français qu'en anglais. La traduction reste toutefois assez fidèle, malgré les nuances relevées.

5.4. Analyse du dialogue entre Jamie et Rebus

Nous analyserons aussi d'autres dialogues pour établir si, d'une part, le personnage de John Rebus « change » lorsqu'il est face à un autre personnage que Patience et si, d'autre part, d'autres points intéressants sont à relever dans d'autres dialogues.

Nous avons choisi le dialogue entre John Rebus et Jamie Brady (*Dead Souls*, pp. 389-392 / *La Mort dans l'âme*, pp. 495-499.) notamment pour les raisons suivantes : il n'y a qu'un dialogue entre ces deux personnages, même s'ils se croisent plus tôt dans le roman (lorsque Rebus se rend à Greenfield pour la première fois) ; Jamie et Rebus ne sont ni du même âge (Jamie est encore un écolier), ni du même milieu (Jamie habite dans l'une des tours d'une zone résidentielle pauvre). Nous supposons qu'il est donc facile de voir une différence de « style » entre les dialogues de Patience-Rebus et celui de Jamie-Rebus.

Nous allons relever les différences les plus frappantes de ce dialogue, tout d'abord en ce qui concerne la caractérisation des personnages, puis en nous focalisant sur des particularités du dialogue et de leurs traductions (les verbes introducteurs ou verbes de parole, la traduction des verbes *shrug*, *nod*, *shake* (dans *shake his head*), les appellatifs, le niveau de langue et registre). La caractérisation des personnages est présentée dans cette section, et les autres points relevés à la section 5.5.

5.4.1 Les personnages présents dans le dialogue entre Rebus et Jamie

Jamie Brady

Jamie est le fils de Van Brady, et le petit frère de Cal. Il habite à Greenfield, dans une des tours de la banlieue. Son meilleur ami est Billy Horman, surnommé Billy Boy. (Celui-ci disparaît, et les gens du quartier sont persuadés qu'il a été enlevé par Darren Rough, le pédophile qui habite au même endroit.) Jamie ne va que rarement à l'école, et Cal lui fait des mots d'excuse. Il vole de l'argent à sa mère sur l'argent qu'elle lui donne pour aller acheter le petit déjeuner, en prétendant que les prix sont plus élevés pour chaque produit. Il lui arrive aussi de voler dans le petit magasin du quartier. Il fume, et se fournit en cigarettes chez un « grand » de l'école (un paquet de cigarettes qu'il échange contre des magazines pornographiques volés à son frère). Le lecteur trouve la plupart de ces éléments au chapitre 14 du roman¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Ian Rankin, *Dead Souls*, pp. 116-123.

Van Brady

Vanessa Brady, dite « Van Brady », la mère de Jamie, apparaît à la fin du dialogue. Elle est connue des services de police pour s'être rendue coupable de faux témoignage pour protéger Cal. C'est elle qui organise l'action du quartier contre Darren Rough.

Darren Rough

Darren Rough est le pédophile qui est relégué à Greenfield après avoir purgé sa peine. Rebus le reconnaît au zoo, en train de photographier des enfants. Il dénonce Darren aux journaux peu après. Puis Darren est assassiné quelques jours plus tard, après avoir été chassé du quartier.

5.4.2. Contexte du dialogue

Ce dialogue a lieu lors des retrouvailles entre Billy Boy et sa mère, Joanna Horman. Rebus remarque que Van Brady distribue des prospectus du GAP (« Greenfield against perverts »¹⁶⁸ en anglais et « Guerre aux pédés » en français¹⁶⁹) avec d'autres membres de l'association créée par les habitants de Greenfield contre les pédophiles. Il remarque aussi que Jamie reste à l'écart du rassemblement formé par Billy Boy, Joanna Horman, les journalistes, sa mère et les autres membres du GAP. Rebus en profite pour aller lui poser quelques questions.

5.4.3. Caractérisation des personnages de Rebus et Jamie : différences entre les dialogues anglais et français

Exemple 1 (Jamie)

Rebus va parler à Jamie.

<i>Dead Souls</i> , p. 390	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 496
'It's Jamie, isn't it ? The boy on the bike nodded. 'And you're the cop who came looking for Darren.'	- Tu t'appelles Jamie, n'est-ce pas ? - Ouais, dit le gamin sur son vélo. Et vous, vous êtes le flic qui cherchait Darren.
Darren: first name only. Rebus took out a cigarette, offered one to Jamie, who shook his head. Rebus lit up, exhaled.	Darren, le prénom seulement. Rebus sortit une cigarette, en offrit une à Jamie, qui refusa. Il l'alluma et prit une bouffée.

¹⁶⁸ RANKIN, Ian, *Dead Souls*, p. 168

¹⁶⁹ RANKIN, Ian, *La Mort dans l'âme*, p. 220

Nous relevons au passage la phrase « Darren: first name only. » Cette phrase est intéressante, car pour le lecteur, il est clair qu'il s'agit des pensées de Rebus. D'un point de vue plus technique, il s'agit de discours indirect libre, introduit sans marque de discours direct ; il s'agit d'une narration focalisée par le personnage de Rebus, comme si Rebus commente la conversation qu'il a avec Jamie.

Dans ce premier exemple, les effets ne sont pas pareils dans les deux langues. Tout d'abord, en anglais, Jamie ne parle presque pas. En français, il y a un ajout de discours direct « ouais », et lorsque Jamie refuse la cigarette, en français, ce n'est pas visuel mais factuel. En français, « qui refusa » n'indique pas la manière dont Jamie a refusé (a-t-il parlé ? a-t-il simplement fait non de la tête ? ou un autre geste de refus ?), tandis qu'en anglais la manière dont Jamie refuse est clairement énoncée (« who shook his head »).

Cela modifie la perception par le lecteur du personnage de Jamie. Ces modifications montrent un Jamie plus insolent en français, surtout avec la première réponse qu'il fait à Rebus : « Ouais ». En anglais, Jamie dégage moins cette impression, étant donné qu'il fait signe de la tête que oui. C'est au lecteur d'imaginer la scène.

Exemple 2 (Rebus)

<i>Dead Souls</i> , p. 390	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 496
'I suppose you saw Darren around a bit?'	- Je suppose que tu voyais assez souvent Darren ?
'He's dead.'	- Il est mort.
'But before then. <u>Before the story got out.</u> '	- Mais avant... <u>avant toutes ces salades.</u>

Ici, c'est l'expression « avant toutes ces salades » qui pose problème.

Le ton de la phrase « Before the story got out. » est familier : cela est dû à l'usage du *phrasal verb* « get out ». Elle signifie « Avant que l'histoire ne soit connue. »

En français, l'expression « avant toutes ces salades » pose problème : « salades » au pluriel signifie « histoires, mensonges » ; « salades » peut aussi prendre la signification de « une querelle, des histoires » (populaire) ou « affaire confuse et mauvaise » (argot)¹⁷⁰. Le problème est que le sens qui semble rendre celui de l'original est le sens argotique. Il y a un décalage, d'une part parce que pour le lecteur, ce n'est pas la première signification qu'il connaît et, d'autre part, parce que cette traduction obscurcit le sens de la phrase. En anglais, le niveau de

¹⁷⁰ *Le Grand Robert de la langue française en ligne*

langue est familier.

Donc si le sens est traduit en français (en admettant qu'il s'agit du sens argotique de « salade »), il ne s'agit malgré tout pas d'une traduction appropriée. Surtout, nous avons du mal à imaginer Rebus utiliser cette expression, que nous associons plus à une ménagère d'âge moyen qu'à un policier. Nous proposons de traduire « before the story got out » par quelque chose comme « avant toute cette histoire ».

En français, les points de suspension impliquent que Rebus hésite ; en anglais, ce n'est pas le cas. Nous trouvons que cela donne une nuance en français : Rebus hésite, n'est pas sûr de lui. En regardant sa réplique, l'hésitation donne au lecteur l'impression que Rebus hésite et n'est pas à l'aise dans la conversation (notamment car il utilise une expression qui ne lui convient pas).

Exemple 3 (Jamie)

<i>Dead Souls</i> , p. 390	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 496
Jamie nodded, eyes guarded. 'Did he ever try anything?' <u>Now Jamie shook his head. 'He just said hello, that's all.'</u>	Il hocha la tête, l'air méfiant. - Est-ce qu'il a jamais essayé quelque chose ? <u>- Non, non, affirma Jamie en secouant vigoureusement la tête. Il disait bonjour en passant, c'est tout.</u>

En anglais, Jamie n'insiste pas : il fait non de la tête, puis répond à la question de Rebus. En français, Jamie insiste sur le « non », qu'il exprime oralement et qu'il répète deux fois (et qui est aussi accentué par le choix de verbe introducteur) : cela donne l'impression qu'il se défend de manière exagérée. La perception du personnage de Jamie par le lecteur est différente en français. Jamie est beaucoup plus actif en français qu'en anglais. De plus, le verbe « affirmer » pose problème. Le *Grand Robert* donne cette définition :

Affirmer : 1. Donner pour vrai, énoncer (un jugement) comme vrai. 2. (par opposition à nier). Exprimer qu'une chose est, ou est telle.

Selon nous, il s'agit ici du deuxième sens. Il y a une sorte de hiatus (d'opposition) entre le « non » et le « affirmer » de Jamie.

Nous avons aussi l'impression que, en parlant peu, Jamie montre sa méfiance de l'inspecteur. Dans ce dialogue, Jamie est tiraillé entre sa méfiance à l'égard de l'inspecteur et le besoin d'être au centre de l'attention de quelqu'un. La traduction change ce rapport de force : en français, Jamie parle plus que nécessaire.

Exemple 4 (Jamie et Rebus)

<i>Dead Souls</i> , p. 390	<i>La mort dans l'âme</i> , pp. 496-497
<p>'I bet you're glad he's back.' <u>Jamie looked at him.</u> 'Cal's moved in with his mum.' <u>Rebus took another draw on his cigarette.</u> 'She's booted Ray out then?' Jamie nodded again.</p>	<p>- Je suis sûr que tu es content de le revoir. <u>Jamie se tourna vers lui.</u> - Cal s'est mis avec sa mère. <u>Le policier prit le temps de tirer une taffe.</u> - Alors elle a flanqué Ray à la porte? Jamie acquiesça d'un geste.</p>

Dans ce passage, premièrement, en anglais, Jamie regarde Rebus alors que, en français, son mouvement semble exagéré ; Jamie se tourne vers Rebus. En anglais comme en français, Jamie regarde Rebus. Le résultat est certes pareil, mais Jamie pourrait très bien regarder Rebus sans se tourner. En lisant la traduction, le lecteur imagine que Jamie est plus actif : il parle plus, et bouge plus. Le lecteur de l'original a l'impression que Jamie ne dit que le nécessaire, et, s'il fait oui et non de la tête, qu'il ne bouge pas plus que ce qu'il faut. Nous avons aussi l'impression que, dans ce dialogue, Jamie ne veut pas montrer qu'il est intéressé.

Deuxièmement, Rebus est désigné comme « le policier » en français, alors que, en anglais, il est simplement désigné par son nom. Cela modifie la perception de son rôle. Dans l'original, Rebus n'a pas reçu l'ordre d'interroger Jamie – il agit de lui-même.

Dans la même phrase, le temps n'est pas illustré de la même manière. En anglais, Rebus prend « une autre taffe » ; en français, il prend « le temps de tirer une taffe ». L'effet reste principalement le même, si ce n'est une nuance de niveau de langue, le français semblant plus familier que l'anglais avec le mot « taffe ».

Exemple 5 (Van et Rebus)

<i>Dead Souls</i> , p. 392	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 499
<p>'I was just asking about Cal,' <u>Rebus told Van Brady.</u> 'I've heard he's moving in with Joanna.' She turned on him. <u>'What's it to you?'</u></p>	<p>- Je lui posais juste une question sur Cal, <u>dit-il à la mère.</u> J'ai appris qu'il s'était mis avec Joanna. <u>- Ça vous regarde ?</u> fit-elle en lui faisant face. <u>Est-ce que je m'occupe de vos oignons ?</u></p>

Ici, la traduction de « Van Brady » par « la mère » met en avant le rôle social de Van Brady avant son identité. En français, il est aussi sous-entendu que Rebus pense d'abord à Van Brady

en tant que mère de Jamie, et seulement ensuite en tant que personne, ce qui n'est pas le cas en anglais. Cet aspect est développé à la section 5.5.8.

Puis « What's it to you ? » est traduit par « Ça vous regarde ? » et « Est-ce que je m'occupe de vos oignons ? ». Le sens est bien traduit (nous avons demandé à notre locuteur anglophone), mais l'ajout modifie la perception qu'a le lecteur du personnage de Van Brady.

En ce qui concerne le registre ou le niveau de langue, nous traduirions « What's it to you ? » par « C'est quoi votre problème ? ». Il nous semble que Van Brady est assez agressive en anglais. La traduction rend le sens, mais l'agressivité du personnage est quelque peu atténuée, par le choix de l'expression et par l'ajout de discours direct.

Le tutoiement serait une option. Il permettrait de rendre cet élément de « non respect » envers les policiers, envers l'ordre en général, de la part des habitants de Greenfield, ainsi que l'agressivité de Van Brady.

Conclusion

En conclusion, la traduction de ce dialogue présente des modifications qui ont une incidence sur la caractérisation des personnages. Certaines sont plus importantes que d'autres. Si les modifications du personnage de Van Brady sont acceptables (car minimales quantitativement), celles de Rebus sont plus problématiques étant donné qu'elles touchent la façon dont Rebus parle à Jamie et son comportement. Les plus frappantes restent toutefois les modifications concernant le personnage de Jamie. Ce sont également les plus discutables, en raison de l'ajout de discours direct qui, en plus de faire dire des choses à Jamie qu'il ne dit pas en anglais, modifie aussi la façon dont Jamie bouge et agit. Il en résulte que l'attitude de Jamie en anglais n'est pas la même qu'en français.

5.4.4. Différence entre l'**attitude de** Rebus avec Patience et avec Jamie

Les modifications concernant Rebus dans les dialogues entre Rebus et Patience sont légères, comme nous l'avons établi précédemment. Il n'y a pas de différences frappantes en anglais dans la façon de parler de Rebus quand il parle avec Patience ou avec Jamie ; il s'adapte à la situation, sans plus.

La différence se situe dans le but du dialogue : si, dans les dialogues entre Rebus et Patience, Rebus n'a pas de but précis (des questions à poser pour essayer de comprendre quelque chose), dans le dialogue avec Jamie, Rebus a des questions qu'il veut poser. Les répliques de

Rebus ont donc toutes de l'importance et tendent toutes vers un but : à ce que Jamie réponde à ses questions.

Nous n'avons toutefois pas décelé de différences majeures dans la caractérisation de Rebus entre ses dialogues avec Patience et celui qu'il a avec Jamie, que ce soit en anglais ou en français.

5.5. Autres aspects de l'analyse

Nous nous intéresserons ici à quelques particularités des dialogues et de leurs traductions, notamment aux références culturelles et à l'oralité. Nous commencerons par les références culturelles.

5.5.1. Références culturelles

Nous avons relevé quelques références culturelles propres à l'anglais écossais dans les dialogues de notre corpus. Comment ces références sont-elles traduites ?

Dialogue 8 (*Dead Souls*, pp. 315-317 / *La Mort dans l'âme*, pp. 401-404.)

« Ben the scullery »

Ici, à la fin du huitième dialogue, Patience est bouleversée parce que Oakes, le tueur, a écrit sur sa terrasse et qu'elle n'a pas pu atteindre Rebus lorsqu'elle avait besoin de lui.

<i>Dead Souls</i> , p. 317	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 404
<p>[...] She pulled away from him, wiped her eyes with the sleeve of her gown. 'Something funny's happened to your voice. You've gone all Fife.' He smiled. 'I'll make us some tea. You go back to bed. <u>If you need me, you know where I'll be.</u>' '<u>And where's that?</u>' '<u>Ben the scullery, hen.</u>'</p>	<p>[...] Elle s'écarta de lui et s'essuya les yeux avec la manche de sa robe de chambre. - C'est drôle, on dirait que tu as pris l'accent du Fife. Il sourit - Je vais préparer du thé. Allez, retourne te coucher. <u>Si tu as besoin de moi, tu sais ce qu'il faut faire.</u> - <u>Et c'est quoi?</u> - <u>Tu siffles, poupée.</u></p>

Nous voyons une modification importante entre « Ben the scullery, hen » et « Tu siffles, poupée ».

En anglais écossais, « ben the scullery » signifie « dans la cuisine »¹⁷¹ ; « ben » signifiant « in or through »¹⁷², et « scullery » signifiant « kitchen »¹⁷³.

Dans la traduction, cet élément de « couleur locale » disparaît. Il en résulte une perte de la référence culturelle. Rien ne nous indique, dans la traduction, que le personnage de Rebus utilise une expression en anglais écossais. Toutefois, le traducteur connaît plusieurs contraintes dans ce passage : outre l'expression « ben the scullery », il doit retranscrire le rythme des répliques, et bien sûr, le sens du dialogue.

Un certain rythme est présent en anglais ; les phrases sont courtes et percutantes. La traduction conserve cet aspect des répliques de l'original. En anglais, il y a un écho (voire une rime) entre « ben » et « hen ».

Enfin, ce qui est important dans ce dialogue, c'est que Patience sache que Rebus n'est pas loin si elle a besoin de lui. Le choix de la traductrice conserve l'objectif du dialogue qui est que Rebus rassure Patience, en lui disant qu'il est là si elle a besoin de lui.

Nous trouvons l'adaptation (que Vinay et Darbelnet décrive comme « un cas particulier de l'équivalence, *une équivalence de situations* »¹⁷⁴) est bien trouvée, étant donné qu'il aurait été difficile de garder la référence culturelle (l'emploi d'anglais écossais) lors de la traduction.

Cette traduction montre un Rebus plus attentif en français. En effet, en français, c'est Rebus qui se déplace si Patience a besoin de lui, alors qu'en anglais c'est Patience qui devrait se déplacer. Cela reflète la conclusion à laquelle nous sommes arrivées concernant la caractérisation des personnages.

Dialogue 11 (*Dead Souls*, p. 466 / *La Mort dans l'âme*, pp. 590-591.)

Nous examinons ici le dernier dialogue entre Patience et Rebus. Rebus a passé la soirée au pub, et il retourne chez elle. Il sent encore la fumée après s'être douché, ce que Patience lui fait remarquer.

¹⁷¹ http://wiki.answers.com/Q/What_does_ben_the_scullery_mean_in_scotland (consulté le 12 août 2011)

¹⁷² Scottish Vernacular Dictionary, <http://www.firstfoot.com/dictionary/full.html>

¹⁷³ Scottish Vernacular Dictionary, <http://www.firstfoot.com/dictionary/full.html>

¹⁷⁴ VINAY, Jean-Paul, DARBELNET, J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, Didier, Paris, 1977 [1958], p. 53.

« Auld Reekie »

<i>Dead Souls</i> , p. 466	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 591
'You still <u>reek</u> ,' Patience told him as he climbed into bed.	- Tu <u>empestes</u> encore, lui dit Patience comme il se mettait au lit.
'I'm keeping up traditions,' Rebus said. ' <u>Edinburgh's not called "Auld Reekie" for nothing.</u> '	- Je défends les traditions, répondit-il. <u>Édimbourg ne sent pas la rose, c'est bien connu.</u>

En anglais, le même mot est repris dans les deux répliques : « reek » et « Auld Reekie ». « Auld Reekie » est l'un des surnoms de la ville d'Edimbourg, qui signifie « Old Smoky »¹⁷⁵.

Rankin introduit un jeu de mot simple dans ce passage. Le signifiant [ri:k] a deux signifiés : les deux sont des adjectifs ; l'un reflète l'idée de fumée et l'autre, l'idée de mauvaise odeur. Rebus utilise cette double signification pour essayer de justifier son odeur désagréable, en expliquant qu'il maintient une tradition bien connue de la ville. Toutefois, dans la traduction, la justification n'est pas fondée sur deux mots aussi similaires (« reek » et « Reekie ») que dans l'original.

Dans la traduction, le surnom de la ville, « Auld Reekie », disparaît, mais l'idée d'une référence demeure grâce aux expressions « je défends les traditions » et « c'est bien connu » : le lecteur peut déduire que la ville est connue pour « ne pas sentir la rose ». Le problème avec cette traduction est qu'il n'est pas clair pour le lecteur de quelle odeur il s'agit : s'agit-il d'une mauvaise odeur ? s'agit-il de l'odeur de fumée ?

La traduction garde toutefois la fluidité qui est présente en anglais ; le dialogue est rapide et percutant. En anglais, il y a donc un écho entre le verbe « reek » et « Auld Reekie ». Cet effet de suite est maintenu en français au niveau du sens avec le verbe « empester » et l'expression « ne pas sentir la rose », qui renvoient tous deux à l'idée d'une mauvaise odeur ; mais cette traduction ne précise pas le type de mauvaise odeur.

Une traduction comme « Ce n'est pas pour rien qu'Edimbourg est surnommée Auld Reekie », aurait nécessité d'être accompagnée soit d'une explication, soit d'une note de bas de page. Sinon, elle exigerait probablement une recherche de la part du lecteur. Toutefois, le sens aurait été plus clair.

¹⁷⁵ Oxford English Dictionary (ressource de la bibliothèque en ligne)

Dialogue 5 *Dead Souls*, p. 261 / *La Mort dans l'âme*, p. 333.

Dans ce dialogue, Rebus appelle Patience pour lui dire qu'il ne la verra pas ce soir-là, et Patience devine qu'il est de sortie. La difficulté culturelle porte sur l'expression « on the ran-dan » et ce qu'elle implique.

He told Patience he wouldn't be seeing her. There must have been something in his tone of voice. ' <u>Out on the ran-dan?</u> ' she said. 'You know me too well.'	Il prévint Patience qu'il ne pourrait pas la voir. Il devait y avoir quelque chose dans sa voix qui le trahit. - <u>Tu vas au bistrot?</u> - Tu me connais trop bien.
---	---

L'expression écossaise « on the ran-dan » signifie « out celebrating or enjoying oneself »¹⁷⁶. Le terme « randan » signifie « an outing, usually at night, often in a group where people's goal is to drink, unwind and have a good time »¹⁷⁷.

Ochs traduit « on the ran-dan » par « au bistrot », ce qui entraîne une perte et pose un problème dans ce contexte, car il n'y a pas de bistrots en Écosse.

Le problème posé par la traduction est surtout lié à l'utilisation de « bistrot », qui est un établissement très français. Le lecteur francophone est surpris que l'inspecteur s'y rende.

Étant donné que le lecteur sait que l'histoire se déroule en Écosse, nous trouvons que la traductrice aurait dû privilégier une autre solution, comme « Tu es de sortie ? », « Tu vas au pub ? », « Tu vas faire la tournée des bars ? » ou une expression idiomatique et familière.

5.5.2. Oralité

Nous allons nous intéresser à quelques marqueurs d'oralité présents dans les dialogues et à leur traduction. Nous présenterons dans un premier temps divers marqueurs d'oralité et, dans un deuxième temps, une catégorie de marqueurs d'oralité spécifique, l'omission du sujet dans des énoncés anglais (à la section 5.5.3).

Dialogue 6 (*Dead Souls*, p. 274 / *La Mort dans l'âme*, pp. 349-350.)

Cet extrait se situe au début d'une conversation téléphonique entre Rebus et Patience. Rebus appelle Patience pour la réveiller.

¹⁷⁶ Oxford Dictionaries : <http://oxforddictionaries.com/definition/randan>

¹⁷⁷ Urban dictionary : <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=randan>

« Mmonjour »

<i>Dead Souls</i> , p. 274	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 349
' <u>Morning</u> , she said sleepily. 'This is your alarm call.'	- <u>Mmonjour</u> , <u>marmonna-t-elle toute ensommeillée</u> . - C'est ton réveille-matin préféré.

Dans cet extrait, nous relevons l'utilisation de « Morning » au lieu de « Good morning » dans l'original, qui accentue le caractère oral du dialogue. Patience vient de se faire réveiller et il est peu probable qu'elle s'exprime de façon formelle. Le verbe introducteur est neutre (« said ») mais est accompagné de l'adverbe « sleepily », qui indique qu'elle vient de se réveiller.

En observant la traduction, nous remarquons que la traductrice a opté pour une distorsion du mot « bonjour » pour marquer l'oralité d'une manière très directe, en transcrivant le son [b] par « Mm ». Cet effet est renforcé par le verbe de dialogue choisi par Ochs : « marmonna-t-elle », ainsi que par le son [m], répété plusieurs fois pour évoquer quelqu'un d'endormi. Cet effet est souligné par la mention « toute ensommeillée » qui termine la phrase.

La traduction renforce donc la représentation chez le lecteur d'un personnage qui vient de se réveiller.

Un peu plus loin dans le même dialogue, nous trouvons en anglais une omission du sujet. Cette marque d'oralité est présente dans un grand nombre de dialogues de Ian Rankin.

<i>Dead Souls</i> , p. 274	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 349
'I couldn't get back for breakfast, <u>thought</u> I'd phone instead.'	- Comme je n'ai pas pu rentrer à temps pour le petit déj', je t'appelle.

En français, l'omission du sujet n'est pas une marque d'oralité courante. Comme nous pouvons le voir, la traductrice n'y a pas recouru. Par contre, nous trouvons un phénomène de compensation dans « petit déj' », soit un emploi familier pour désigner le petit déjeuner.

Nous reviendrons sur les différentes manières dont les omissions du sujet en anglais ont été traduites dans la section suivante.

Dialogue 3 : *Dead Souls*, pp. 153-154 / *La Mort dans l'âme*, pp. 203-204.

Dans cet extrait, Rebus rentre de sa nuit de travail. Il revient tôt le matin chez Patience et lui amène le petit déjeuner au lit. Patience est surprise.

<i>Dead Souls</i> , p. 154	<i>La mort dans l'âme</i> , pp. 203-204
'Have I forgotten <u>some</u> anniversary?' He pushed a strand of hair back from her eyes. 'I just didn't want you oversleeping.' 'Why not?' 'Because as soon as you get up, <u>I'm into that bed and asleep.</u> '	- J'ai oublié un anniversaire <u>ou quoi</u> ? Il repoussa une mèche qui lui tombait dans les yeux. - C'est juste que je ne voulais pas que tu dormes trop longtemps. - Tiens, pourquoi ? - Parce que dès que tu te seras levée, <u>je me mets au pieu et je dors.</u>

Tout d'abord, comme marqueur d'oralité, nous remarquons le « ou quoi ». C'est un marqueur d'oralité courant en français. Ici, il traduit le mot « some » dans « Have I forgotten some anniversary ? ».

some : déterminer – 2. Used to refer to someone or something that is unknown or unspecified. (*Oxford English Dictionary*)

Ici, « some » (utilisé au lieu de « a » ou « an ») renforce l'idée d'incertitude. (Selon le locuteur anglophone¹⁷⁸ que nous avons interrogé, « some » ne serait pas utilisé dans une phrase formelle, mais seulement dans une phrase informelle lorsqu'il remplace « a » ou « an ». En utilisant « some », cela renforce encore le côté indéterminé de l'objet qui accompagne ce déterminant. Patience pourrait aussi dire « Have I forgotten an anniversary ? » Le sens serait presque pareil : la nuance est légère, mais elle est là. Avec « an », il n'y a pas d'effet d'oralité ou de familiarité : avec « some », oui.)

Nous concluons donc qu'ici un marqueur d'oralité en anglais (« some ») a été traduit par un autre marqueur d'oralité en français (« ou quoi »).

La citation « I'm into that bed and asleep », qui est très orale dans sa structure même (notamment par l'utilisation de la préposition « into »), a été traduite par « je me mets au pieu et je dors » ; l'effet d'oralité n'est pas atteint de la même manière. En français, l'emploi d'un terme d'un niveau de langue familier (« pieu ») est utilisé pour obtenir l'effet d'oralité marqué par la préposition (« into ») dans l'original.

L'effet global est maintenu. La traduction a le même effet global que l'original, mais elle joue sur le niveau de langue (« pieu »).

À cause du mot « pieu », Rebus est plus familier, presque vulgaire en français, alors qu'il est familier (plutôt neutre) en anglais.

¹⁷⁸ Mark D'Arcy.

Ce passage a un effet humoristique. La scène commence comme une scène romantique dans les deux langues. Puis le lecteur découvre pourquoi Rebus amène le petit déjeuner au lit à Patience : pour pouvoir disposer du lit ! L'effet est drôle dans les deux langues.

Dialogue 2 : *Dead Souls*, pp. 102-103 / *La Mort dans l'âme*, pp. 137-139

Rebus propose à Patience de partir pour un weekend, après une journée difficile avec l'arrivée du tueur Cary Oakes à Edimbourg.

<i>Dead Souls</i> , pp. 102-103	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 138
'What about you?' he asked. Patience tucked her feet beneath her. 'Same old story. Sometimes, I almost think a robot could do the work. Same symptoms, same prescriptions. Tonsils, measles, dizzy spells . . .' 	- Et toi ? demanda-t-il. Patience fourra ses pieds sous elle. - <u>Oh</u> ! toujours la même rengaine. Parfois, je me dis qu'un robot ferait aussi bien l'affaire. Aux mêmes symptômes les mêmes remèdes. Amygdales, rougeole, vertiges...

Nous relevons au passage que l'image transmise par la phrase « Patience fourra ses pieds sous elle » est étrange. Nous notons l'ajout de l'interjection « Oh ! » en français. Il ne nous semble pas indispensable au dialogue. Il amène un ajout d'oralité en français qui n'est pas présent dans l'original. Il est vrai que « Same symptoms, same prescriptions. » est rendu par une phrase plus élaborée en français (« Aux mêmes symptômes les mêmes remèdes. ») ; nous pouvons émettre l'hypothèse que le « Oh ! » a été ajouté pour rétablir un peu d'oralité dans la réplique de Patience.

L'effet d'ensemble en anglais n'est pas très différent de l'effet d'ensemble en français. Il aurait toutefois été possible d'être plus court en français, rendant ainsi mieux l'effet d'énumération présent en anglais. L'effet est toutefois cohérent.

Un peu plus loin dans le même dialogue, Rebus vient de suggérer à Patience de partir avec elle un week-end.

<i>Dead Souls</i> , p. 103	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 138
'We tried it remember? You got bored.' ' <u>Ach</u> , that was the country.' 	- On a déjà essayé une fois, tu te rappelles ? Tu t'es cassé les pieds. - <u>Bah</u> ! C'était la campagne.

« Ach » est une interjection écossaise qui équivaut à l'interjection « Ah » anglaise¹⁷⁹. Dans la

¹⁷⁹ Oxford Dictionary : <http://oxforddictionaries.com>

traduction, il y a une perte au niveau de l'origine de l'interjection. Mais il est vrai qu'il aurait été difficile de garder « Ach » tel quel, ou de le traduire par autre chose que par une interjection équivalente (au niveau du sens). Il y a donc une perte au niveau de la coloration du dialogue ; mais le sens est rendu.

Puis un peu plus loin, l'interjection « Oh? » en anglais est traduite par « Ah bon? » en français.

<i>Dead Souls</i> , p. 103	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 138
He glanced towards her. 'I went to see Sammy yesterday. She said she speaks to you more than I do.' 'A bit of an exaggeration . . .' 'That's what I said. But she has a point all the same.' <u>'Oh?'</u>	Il lui jeta un coup d'œil. - Je suis allé voir Sammy hier. Elle m'a dit qu'elle te parlait plus que moi. - C'est un peu exagéré. - C'est ce que j'ai dit. Mais avoue qu'elle n'a pas tout à fait tort. <u>- Ah bon?</u>

Ces quelques traductions d'interjections montrent que la traductrice ne traduit pas les interjections littéralement, mais cherche à traduire le sens de celles-ci en trouvant une équivalence. Nous trouvons cela réussi ici.

Dialogue b : *Dead Souls*, p. 319 / *La Mort dans l'âme*, p. 407.

L'oralité peut aussi être évoquée par l'omission du verbe en anglais. En voici un exemple tiré d'un extrait du dialogue b. Après avoir passé le dimanche avec Sammy et Ned, Rebus demande à Patience si elle veut l'accompagner chez lui pour chercher des affaires.

<i>Dead Souls</i> , p. 319	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 407
<u>'You all right here</u> , or do you want to come with me? 'I'll stay,' she said.	- [...] <u>Ça ira</u> ou tu veux venir avec moi ? - Je reste ici, décida-t-elle.

En anglais, il n'y a pas de verbe dans la première partie de la phrase (« You all right here »). En français, la traductrice a rétabli le verbe, mais a choisi une tournure impersonnelle (« ça ira »). C'est une tournure plus naturelle en français. Elle présente également l'avantage d'être courte, et de restituer le côté « télégraphique » présent en anglais.

5.5.3. Omission du sujet en anglais

Un marqueur d'oralité très présent en anglais est l'omission du sujet, qui n'en est cependant pas un en français. Ian Rankin utilise beaucoup cette omission du sujet pour marquer l'oralité, notamment dans les dialogues. C'est pour cette raison que nous nous y intéressons de plus près et que nous examinons les différentes manières de le traduire (ou plutôt, les phénomènes de compensation observables en français.) Nous avons déjà aperçu, dans la section précédente, une phrase où le sujet est omis en anglais et dans sa traduction.

Nous n'examinerons dans cette partie que les omissions du sujet en anglais et la manière dont elles sont traduites ; les autres problèmes de traduction sont traités dans les sections précédentes ou suivantes.

Dialogue 4 : *Dead Souls*, pp. 212-213 / *La Mort dans l'âme*, pp. 275-277.

Le passage ci-après se situe après que Rebus a été agressé par Oakes. Rebus retourne chez Patience qui lui soigne les mains.

<i>Dead Souls</i> , p. 212	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 276
He saw the depth of concern in her eyes, brushed her cheek with the back of his hand. Saw Janice doing the self-same thing to him, and withdrew his hand guiltily. <u>'Hurts, does it ?'</u> Patience asked, misreading the gesture. He nodded, not trusting himself to speak.	Il vit l'inquiétude dans ses yeux et lui effleura la joue du dos de sa main. Il vit Janice accomplir le même geste et retira sa main, mal à l'aise. - <u>Tu as mal?</u> demanda-t-elle en se méprenant. Il hocha la tête sans oser parler.

Nous nous intéressons ici à la phrase soulignée (« Hurts, does it ? ») et à sa traduction (« Tu as mal ? »). Nous remarquons une différence de nuance : en anglais, le sujet implicite est « it », et non pas « you » ; en français, le sujet est « tu ». Patience demande à Rebus si le mouvement lui fait mal et non pas s'il a mal. L'omission du sujet en anglais fait que la phrase « sonne » orale, parlée. En français il n'y a aucun phénomène de compensation. La traductrice aurait pu contracter le sujet et le verbe (« T'as mal ? »), ou alors introduire un « ça » (« ça te fait mal ? » ou « ça fait mal ? »).

Dialogue 7 : *Dead Souls*, pp. 291-292 / *La Mort dans l'âme*, pp. 371-372.

L'extrait suivant se situe lors de la conversation téléphonique entre Rebus et Patience. Rebus appelle Patience pour lui dire qu'il part dans le Fife.

<i>Dead Souls</i> , p. 291	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 372
<p>'<u>Got plans?</u>'</p> <p>'I have to go to Fife, couple of interviews I want to get out of the way. I'll probably stay the night. Are you going out?'</p>	<p>- <u>Tu as des projets ?</u></p> <p>- Je dois aller dans le Fife, quelques interrogatoires dont je veux me débarrasser. J'y passerai sûrement la nuit. Et toi, tu sors ?</p>

Dans la phrase « Got plans ? », ce n'est pas seulement le sujet qui est omis, mais également le verbe. Cette omission du sujet et du verbe n'est pas maintenue dans la traduction. Cela s'explique peut-être par le fait que l'omission du verbe et du sujet ne constitue pas une caractéristique du langage parlé en français. La phrase « Tu as des projets ? » est relativement neutre ; mis à part l'absence d'inversion verbe-sujet, aucun phénomène de compensation n'a lieu. Le sujet et le verbe auraient pu être contractés, ou même être omis tous les deux (en étant éventuellement remplacés par une apostrophe pour montrer que quelque chose manque). Il aurait été envisageable de traduire « Got plans ? » par « Des projets ? ».

Dialogue 8 : *Dead Souls*, pp. 315-317 / *La Mort dans l'âme*, pp. 401-404.

Avant de continuer à présenter des exemples d'omission du sujet dans les dialogues, nous faisons une brève parenthèse et nous allons montrer des omissions du sujet dans une partie narrative. Nous voulons montrer comment ces omissions du sujet sont traduites. L'extrait ci-dessous précède le dialogue 8. Il s'agit d'un passage narratif. Nous y relevons les verbes « folded » « left » « headed », « drove », « found », « keyed », « headed », « poured », dont les sujets ont été omis. (Nous ne relevons pas ici les autres problèmes de traduction, qui sont relativement nombreux dans ce passage.)

<i>Dead Souls</i> , p. 315	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 401
<p>It was still dark when he awoke. He dressed, <u>folded</u> the blankets, <u>left</u> a note on the dining table. Then <u>headed</u> out to his car, <u>drove</u> through the quiet streets and quieter countryside, hitting dual carriageway and giving the Saab's engine a proper work-out as he sped south towards Edinburgh.</p> <p>He found a space round the corner from Oxford Terrace and <u>walked back</u> to Patience's flat. It was still too dark to see the door; he ran his fingers over it, <u>found</u> the lock and <u>keyed</u> it open. The hall was in darkness too. He walked on tiptoe, <u>headed</u> for the kitchen, <u>poured</u></p>	<p>Il faisait encore nuit quand il se réveilla. Il s'habilla, <u>plia</u> les couvertures <u>et laissa</u> un mot sur la table de la salle à manger. Puis il traversa sans hâte excessive les rues tranquilles et la campagne plus tranquille encore jusqu'à la route à deux voies. Mais quand il roula vers le sud en direction d'Edimbourg, il appuya carrément sur le champignon.</p> <p>Il trouva une place au coin d'Oxford Terrace et <u>rentra à pied</u> chez Patience. Il faisait encore trop noir pour distinguer la porte. <u>Il parvint à situer à tâtons la serrure pour y glisser la clé.</u></p>

water into the kettle. When he turned round, Patience was standing in the doorway.	Le vestibule aussi était plongé dans l'obscurité. Marchant sur la pointe des pieds, <u>il alla</u> à la cuisine <u>et remplit la</u> bouilloire. Quand il se retourna, Patience se tenait sur le seuil de la pièce.
--	---

Dans la version française de ce passage, il est très rare que le sujet soit omis. S'il est omis, il est en fait fortement sous-entendu (le sujet apparaît au moins une fois en tête de phrase). Il est soit précédé d'un « et », soit situé au milieu d'une énumération. Il arrive également que la traductrice modifie la phrase pour éviter l'omission du sujet. En conclusion, dans les passages narratifs, le sujet peut être sous-entendu en français, mais il n'est jamais omis comme cela est le cas en anglais. Nous refermons la parenthèse sur l'omission du sujet dans les parties narratives.

Un peu plus loin, dans le dialogue 8 se trouve une omission du sujet en anglais, qui est rétablie en français. La traductrice a rattaché la deuxième phrase (« Took her by the arms ») à la première, en ajoutant « et ». Elle a également rétablit le sujet dans la deuxième phrase (la deuxième partie de la phrase dans la traduction).

He saw pain suddenly crease her face. <u>Took</u> her by the arms.	(Il vit le chagrin crisper brusquement ses traits <u>et il posa</u> la main sur ses épaules.)
--	---

Nous relevons au passage une imprécision au niveau du sens : « the arms » est traduit par « épaules ». Cette traduction implique un mouvement différent de la part de Rebus dans la version française. Le lecteur de la traduction ne « voit » pas la même chose que le lecteur de l'original. Cette traduction pose aussi un problème de logique : comment Rebus peut-il poser « la main » sur « ses épaules » ? Il serait plus cohérent de dire « il posa les mains sur ses épaules ».

Puis Patience explique ce qui s'est passé à Rebus. En anglais, le sujet est omis cinq fois dans ce petit paragraphe (et le sujet, « I », n'apparaît que deux fois). Cela est possible, car le sujet est le même. Avec autant d'omissions du sujet en anglais, l'effet obtenu est clairement une impression d'oralité. Nous avons demandé à un anglophone si c'est effectivement courant d'omettre le sujet en parlant : il nous a confirmé que c'est le cas.

'Friday night. I came home late, <u>went</u> to bed. About three, I woke up with a	- Vendredi soir. Je suis rentrée tard <u>et je</u> <u>me suis mise</u> au lit. Vers trois heures, je
--	--

headache. <u>Went</u> to get some water, <u>put</u> the hall light on...' She was <u>pulling</u> back her hair with her hands, her face stretching, tightening. ' <u>Saw</u> the paint, <u>came</u> out here, and ...'	me suis réveillée avec un mal de crâne, <u>je suis allée</u> chercher de l'eau, <u>j'ai allumé</u> dans le vestibule... (Elle repoussait ses cheveux avec les mains, le visage tendu.) <u>J'ai vu</u> la peinture, <u>je suis sortie</u> ici et <u>alors</u> ...
--	--

Nous notons l'ajout du mot « alors » à la fin du paragraphe, avant que Patience ne laisse sa phrase en suspens. Les phrases en anglais sont courtes. Ici, la stratégie de traduction est, d'une part, de rétablir les sujets et, d'autre part, soit de relier les phrases, soit de remplacer la simple virgule en anglais par la conjonction « et » en français.

L'effet de la stratégie de traduction est cohérent. Il aurait été malvenu d'omettre les sujets en français, et, dans ce dialogue, nous ne voyons pas comment la traductrice aurait pu faire plus « court ».

Dialogue a : *Dead Souls*, pp. 317-318 / *La Mort dans l'âme*, p. 404.

Lorsque Rebus n'était pas joignable, Siobhan, sa collègue, a vérifié que Patience n'était pas trop seule ou secouée. Patience a donc invité Siobhan à venir manger avec eux, et elle explique à Rebus ce que Siobhan a fait pour elle pendant qu'il n'était pas là.

La plupart des sujets sont omis dans les répliques de Patience.

<i>Dead Souls</i> , p. 317	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 404
' <u>Know</u> what she did last night?' Patience had said – meaning Siobhan; talking to Rebus. ' <u>Phoned</u> to check I was all right. <u>Said</u> if I wasn't, I could sleep round at her place.'	- <u>Tu sais</u> ce qu'elle a fait hier soir ? demanda Patience, parlant de Siobhan et s'adressant à Rebus. <u>Elle a appelé</u> pour savoir comment j'allais. <u>Elle m'a même proposé</u> de venir dormir chez elle.

Ici, il est intéressant que, en anglais, le dialogue est antérieur à la scène qui va se passer ensuite : cet effet, qui permet de mieux introduire le dialogue qui suit (entre Siobhan et Rebus), n'est pas présent en français. La traduction de « had said » est « demanda », ce qui gomme cet effet d'antériorité. Nous trouvons cela dommage, d'autant plus qu'il aurait été possible de le rendre en français.

Dans la traduction, tous les sujets omis en anglais sont rétablis en français. Pour compenser, nous pouvons éventuellement voir dans l'adverbe « même » un ajout d'oralité en français. Toutefois, cet extrait confirme la tendance à simplement rétablir le sujet en français.

Dialogue 9 : *Dead Souls*, pp. 374-377 / *La Mort dans l'âme*, pp. 476-480.

Ce dialogue est le seul du roman où Patience et Rebus passe la soirée ensemble. Ils sont aussi plus proches que dans les premiers chapitres. Patience en profite pour poser des questions à Rebus sur Janice (l'ancienne petite amie de Rebus) et sur Oakes.

Nous relevons des omissions du sujet dans le dialogue lui-même. En français, le sujet est rétabli et nous ne voyons pas de phénomène de compensation. Par exemple, dans l'extrait suivant, où Patience demande à Rebus s'il est sorti avec Janice.

<i>Dead Souls</i> , p. 374	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 476
'You went out with her?' 'At school, yes.' ' <u>Sleep together?</u> ' Rebus looked at her. ' <u>Didn't</u> quite get that far.'	- Tu es sorti avec elle? - Au lycée, oui. - <u>Vous avez couché ensemble?</u> Il leva un œil méfiant. - <u>On n'est pas</u> allés jusque-là.

En anglais, les sujets sont sous-entendus, alors qu'en français ils sont énoncés. (Nous relevons aussi l'explicitation de la méfiance dans la traduction : « Rebus looked at her » est traduit par « Il leva un œil méfiant. ». La traductrice modifie la perception que le lecteur français se fait de la scène par rapport au lecteur de l'original.

Un peu plus loin, nous trouvons deux omissions du sujet en anglais, présentes dans la partie narrative précédant le dialogue. Les deux omissions du sujet se trouvent dans la partie narrative précédant le dialogue. En français, le sujet est clairement rétabli dans le premier cas (« Elle ramassa ») et sous-entendu dans le deuxième (« et reposa »). Le dernier est introduit par « et ».

<i>Dead Souls</i> , p. 376	<i>La mort dans l'âme</i> , pp. 478-479
She had stopped looking at him. <u>Picked</u> her book off the floor, <u>put down</u> her wine glass. 'The man who painted that message . . . What was he trying to do?' 'I'm not sure. Maybe he wanted me to know he'd been here.'	Elle ne le regardait plus. <u>Elle ramassa</u> son livre <u>et reposa</u> son verre. - L'homme qui a écrit ce message... Qu'est-ce qu'il essayait de faire ? - Je n'en sais rien. Peut-être qu'il voulait que je sache qu'il était venu.

Directement après, nous trouvons une omission du sujet en anglais. Le sujet n'est pas rétabli explicitement : la traductrice a relié la première partie de la phrase avec la deuxième par un « et », et le sujet (« Elle ») est sous-entendu.

<i>Dead Souls</i> , p. 376	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 479
She had found her page, <u>stared</u> at the words without moving her eyes. 'Where is he now?' ' <u>Lost</u> on the hills and freezing to death.'	Elle avait retrouvé sa page <u>et regardait</u> les mots, le regard fixe. - Où est-il maintenant ? - <u>Perdu</u> dans les montagnes où il pèle de froid.

Et enfin, « Lost on the hills and freezing to death » devient « Perdu dans les montagnes où il pèle de froid. ». Nous remarquons que le sujet n'est pas rétabli en français, d'une part parce qu'il est sous-entendu (ainsi que la première partie du verbe, « il est perdu ») par la question qui précède, et d'autre part parce que le sujet est rétabli dans la deuxième partie de la phrase (« ... où il pèle de froid. »)

Puis nous trouvons deux omissions du sujet dans la partie narrative après la fin du dialogue.

<i>Dead Souls</i> , p. 377	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 480
[...] Rebus had a word with the two officers inside, <u>finished</u> his cigarette and <u>headed</u> back indoors.	[...] Rebus échangea quelques mots avec les deux agents assis à l'intérieur, <u>il finit</u> sa cigarette et <u>rentra</u> retrouver Patience.

En français, le sujet est rétabli dans le premier cas, mais pas dans le deuxième, le verbe étant précédé de la conjonction « et ».

Dialogue 10 : *Dead Souls*, p. 433 / *La Mort dans l'âme*, pp. 549-550.

Comme nous avons pu le constater, le phénomène d'omission du sujet en anglais se retrouve dans la partie narrative et descriptive précédant le dialogue.

<i>Dead Souls</i> , p. 433	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 549
[...] He'd called Patience, <u>got</u> the machine; a message telling callers to try her mobile. He did so, <u>found</u> she was at a friend's. Another woman doctor, off on prenatal leave.	[...] Il avait appelé Patience, dont le répondeur conseillait de l'appeler sur son portable. Ce qu'il fit. Elle était chez une amie, une femme médecin, en congé prénatal.

Ici, les omissions du sujet sont traduites par des modifications importantes au niveau de la phrase ; nous observons une modification de la ponctuation (suppression du double-point après « answering machine » en français), un déplacement d'éléments dans la phrase (le message disparaît en français et le répondeur devient « actif »), et un découpage de phrases différent (« found she was at a friend's » est relié à la phrase suivante en français).

Dialogue 11 : *Dead Souls*, p. 466 / *La Mort dans l'âme*, pp. 590-591.

<i>Dead Souls</i> , p. 466	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 590
Rebus stumbled down the road to Oxford Terrace, dumped his clothes in the washing basket and had a shower.	Il repartit d'un pas chancelant en direction d'Oxford Terrace, jeta ses vêtements dans le panier à linge sale et prit une douche.

Ici les omissions du sujet se trouvent dans le texte narratif précédant le dialogue. Il est intéressant de noter que l'omission du sujet est maintenue en français, probablement parce qu'il était possible de garder la même structure. Selon nous, cela a été possible du fait que ce passage est narratif.

Dans l'extrait suivant, l'omission se trouve également dans un passage narratif.

Dialogue c : *Dead Souls*, p. 378 / *La Mort dans l'âme*, p. 481.

<i>Dead Souls</i> , p. 378	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 481
Rebus felt like dead weight. <u>He'd made</u> breakfast for Patience – orange juice and two sachets of Resolve – and <u>had been complimented</u> on both his diagnosis and his bedside manner. [...]	Rebus avait l'impression d'être un poids mort. <u>Il avait préparé</u> le petit déjeuner pour Patience – un jus d'orange et deux sachets d'aspirine – et <u>reçu des compliments</u> tant pour son diagnostic que pour ses talents de garde-malade. [...]

Ces deux passages nous montrent qu'il est possible d'omettre le sujet en français aussi ; toutefois, il nous semble que cela n'est pas possible dans le dialogue même, mais dans les passages narratifs, où le sujet peut être sous-entendu, car il apparaît au moins une fois en tête de phrase.

Les omissions du sujet dans les dialogues originaux sont le plus souvent traduites avec rétablissement du sujet. Cela supprime une marque d'oralité. Pour compenser cette absence, la traductrice joue sur le niveau de langue ou avec des expressions familières, relie des phrases ou ajoute des conjonctions de coordination. Ce sont les principales opérations de traduction que nous avons observées.

En conclusion, l'effet d'oralité n'est pas atteint de la même manière dans les deux langues.

5.5.4. Verbes introducteurs (ou verbes de parole)

Nous revenons ici sur les verbes introducteurs de dialogue (ou verbes de parole), que nous avons abordés dans la partie 4. Nous verrons si les verbes introducteurs sont effectivement plus variés en français qu'en anglais, et si oui, pour quelle raison.

Dialogues entre Rebus et Patience

Nous examinerons le dialogue 8 des dialogues entre Rebus et Patience plus en détail. Il s'agit du dialogue où Patience est bouleversée car Oakes (le tueur) a peint un message sur sa terrasse et Rebus n'était pas joignable lorsqu'elle avait besoin de lui.

En observant les verbes de parole en anglais dans le dialogue 8, nous remarquons qu'ils restent neutres, comme « said », « asked », « repeated », « told ». Seul le verbe « gasped » image la façon dont Rebus parle. En français, en revanche, nous avons « interpella », « dit », « balbutia », « demanda », « s'écria », « reprit », « répéta » ; soit deux verbes plus forts qu'en anglais (« interpella » et « s'écria »). Tandis que, dans le texte original, les informations se trouvent dans les phrases narratives qui accompagnent le dialogue, dans la traduction, un plus grand nombre de phrases introductrices de dialogue (et donc de verbes introducteurs) sont utilisées.

Nous reproduisons ici le début du dialogue 8 (Rebus vient de revenir du Fife et met de l'eau dans la bouilloire ; quand il se retourne, Patience lui dit ce qui suit) :

‘Where the hell have you been ?’ she said, tiredness failing to dampen her irritation.	- Où tu étais, bon sang ? l'interpella-t-elle. La fatigue n'arrivait pas à atténuer son exaspération.
--	--

Le lecteur de la traduction a plus d'indications sur la manière dont Patience parle à Rebus : Patience « interpelle » Rebus. Selon *Le Grand Robert*, interpeller signifie

interpeller : adresser la parole à (qqn) d'une façon plus ou moins brusque pour demander quelque chose, interroger, questionner, insulter.¹⁸⁰

Dans l'original, le verbe introducteur « say » est accompagné d'éléments descriptifs. Ce sont ces éléments descriptifs (ainsi que le discours direct) qui permettent au lecteur d'imaginer la façon dont Patience parle. En français, le lecteur reçoit ces mêmes informations, mais aussi ce verbe « interpeller » ; il sait donc clairement de quelle manière Patience parle à Rebus.

¹⁸⁰ « interpeller », *Le Grand Robert de la langue française*

Dialogue entre Jamie et Rebus

Nous comptons six verbes introducteurs en anglais et quatorze en tout en français, soit huit ajouts dans la traduction. Nous nous sommes demandé quelle en était la raison.

En anglais, les verbes introducteurs n'interviennent que lorsque la mère de Jamie prend part à la conversation. Une des raisons en est que le dialogue à deux interlocuteurs passe à trois interlocuteurs : l'auteur utilise alors des phrases introductrices de dialogue pour différencier les personnages entre eux.

Selon nous, la raison principale pour laquelle il n'y a pas de verbes introducteurs dans la partie du dialogue confinée entre Rebus et Jamie est que le lecteur devine sans difficulté lequel des deux parle. Cette clarté tient aux phrases narratives et aux retours à la ligne marquant le changement de locuteur, de même qu'au contenu même du discours direct (Rebus pose les questions, Jamie y répond). L'utilisation du prénom de Jamie dans quelques répliques de Rebus permet également au lecteur de se repérer.

La nature des verbes introducteurs est la suivante : sur les six verbes introducteurs anglais, un seul est « said », deux sont « asked », un est « told », un « called » et un « sneered ». Ce sont des verbes beaucoup plus « descriptifs » que ceux que Rankin utilise dans la majorité des dialogues entre Rebus et Patience. En français, dans les verbes introducteurs qui constituent des ajouts, certains sont plus neutres que d'autres : « dit », « affirma », « demanda », « fit » (deux fois), « confirma », « pressa » et « indiqua ». Par exemple, « pressa » n'est pas neutre et constitue un ajout au niveau du sens dans la traduction ; « dit » ou « demanda » sont neutres, car ils ne modifient pas le sens de manière importante.

Dans la traduction, une partie des ajouts de verbes introducteurs est due à l'ajout de discours direct, notamment pour remplacer des verbes tels que « nodded » et « shook his head ». La traduction de ces verbes est abordée à la section suivante.

En conclusion, nous constatons que les recommandations de Tracy Culleton sont suivies ici : ce sont tout d'abord des verbes « neutres » comme « said », « asked » qui sont privilégiés. Mais nous relevons aussi que Ian Rankin utilise principalement, dans les extraits examinés, des phrases narratives qui décrivent la situation tout en permettant au lecteur de savoir qui parle. En français, ces phrases narratives décrivant la situation d'énonciation sont moins nombreuses, car une partie d'entre elles sont traduites en des phrases introductrices de dialogue. Nous relevons aussi une plus grande variété de verbes introducteurs en français. Cela confirme une tendance en français à varier les verbes introducteurs.

5.5.5. Modification de la perception visuelle : la traduction des verbes *shake* (dans *shake his head*), *nod* et *shrug*

Après l'analyse du dialogue entre Jamie et Rebus pour examiner la caractérisation des personnages, nous examinerons de plus près la traduction des verbes *shake*, *nod* et *shrug*.

Prenons l'extrait suivant :

<i>Dead Souls</i> , p. 390	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 496
<p>The boy on the bike <u>nodded</u>. 'And you're the cop who came looking for Darren.'</p> <p>Darren: first name only. Rebus took out a cigarette, offered one to Jamie, who <u>shook his head</u>. Rebus lit up, exhaled.</p>	<p>- <u>Ouais, dit</u> le gamin sur son vélo. Et vous, vous êtes le flic qui cherchait Darren.</p> <p>Darren, le prénom seulement. Rebus sortit une cigarette, en offrit une à Jamie, qui <u>refusa</u>. Il l'alluma et prit une bouffée.</p>

Comme nous l'avons vu précédemment, la traduction de « *nodded* » par « Ouais, dit le gamin (...) » modifie la perception que le lecteur a de Jamie. En anglais, Jamie ne parle presque pas. L'ajout du discours direct a ici pour conséquence l'ajout du verbe introducteur « dire ».

Nous remarquons la traduction de « *who shook his head* » qui devient « qui refusa ». Cette traduction pourrait donner l'impression que Jamie a parlé. Elle change la perception du lecteur, qui se représente la scène de manière moins visuelle que factuelle.

Et un petit peu plus loin :

<i>Dead Souls</i> , p. 390	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 496
<p>Jamie <u>nodded</u>, eyes guarded. 'Did he ever try anything?'</p> <p><u>Now Jamie shook his head</u>. 'He just said hello, that's all.'</p>	<p>Il <u>hocha la tête</u>, l'air méfiant.</p> <p>- Est-ce qu'il a jamais essayé quelque chose?</p> <p>- <u>Non, non, affirma Jamie en secouant vigoureusement la tête</u>. Il disait bonjour en passant, c'est tout.</p>

Tout d'abord, « *nodded* » est traduit fidèlement, par « *hocha la tête* ». Puis nous trouvons un ajout de discours direct pour la traduction de « *Now Jamie shook his head*. ». Il nous semble inapproprié de faire dire à Jamie quelque chose qu'il n'a pas dit et, de modifier son attitude en ce faisant. Comme nous l'avons dit à la section 5.4, en anglais, Jamie donne l'impression d'être peu intéressé. En français, il donne l'impression de se défendre, presque de manière exagérée. La cohabitation dans la même phrase de « non », « affirma » et « en secouant vigoureusement la tête » nous semble peu claire. Pour ces raisons, nous trouvons que cette

traduction n'est pas appropriée. Il aurait été possible de traduire cette phrase par « Cette fois Jamie fit non de la tête » ou « Là, Jamie fit non de la tête ».

Et encore plus loin :

<i>Dead Souls</i> , p. 390	<i>La mort dans l'âme</i> , pp. 496-497
<p>'Yeah.'</p> <p>'I bet you're glad he's back.'</p> <p>Jamie looked at him. 'Cal's moved in with his mum.'</p> <p>Rebus took another draw on his cigarette. 'She's booted Ray out then?' <u>Jamie nodded again.</u></p> <p>'And moved your brother in?' Rebus looked impressed. 'That's fast work.'</p> <p>Jamie just grunted. Rebus saw an opening.</p>	<p>- Ouais.</p> <p>- Je suis sûr que tu es content de le revoir.</p> <p>Jamie se tourna vers lui.</p> <p>- Cal s'est mis avec sa mère.</p> <p>Le policier prit le temps de tirer une taffe.</p> <p>- Alors elle a flanqué Ray à la porte ? <u>Jamie acquiesça d'un geste.</u></p> <p>- Et elle a pris ton frangin à la place ? (Il eut l'air impressionné.) Elle n'a pas perdu de temps. Vite fait bien fait.</p> <p>Jamie grogna pour toute réponse. Rebus sauta sur l'occasion.</p>

Ici, « Jamie nodded again. » est traduit par « Jamie acquiesça d'un geste. » Il en résulte une perte au niveau de la répétition : en anglais, « Jamie nodded again. » fait écho à la phrase « Jamie nodded, eyes guarded. » qui se trouve quelques lignes plus haut (voir l'extrait précédant). En français, « Jamie acquiesça d'un geste. » ne fait pas écho à la phrase « Il hocha la tête, l'air méfiant. », car, le verbe est différent et, logiquement, le mot « again » n'est pas traduit en français. Ainsi, toute idée de répétition est absente du texte français.

Nous pouvons également remarquer des différences similaires avec le verbe « shrug » et le nom « shrug ». En français, les répétitions ne sont pas conservées. Les deux occurrences du verbe *shrug* ne sont pas traduites de la même manière. Tout d'abord, « Jamie shrugged. 'Not bothered.' » est traduit par « - Je m'en fiche, fit-il en haussant les épaules. »

<i>Dead Souls</i> , p. 391	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 497
<p>'You don't sound too chuffed: are you going to miss him?'</p> <p><u>Jamie shrugged. 'Not bothered.'</u> But he was. His brother had moved out; his mother was busy with GAP; and now Billy Boy Horman was getting all the attention.</p>	<p>- Tu n'as pas l'air à la fête. Ton frère va te manquer?</p> <p>- <u>Je m'en fiche, fit-il en haussant les épaules.</u></p> <p>Mais ce n'était pas vrai. Son frère était parti, sa mère s'occupait du GAP et maintenant, il n'y en avait plus que pour Billy Boy Horman.</p>

Nous notons deux choses : la première est que la phrase narrative devient introductrice de dialogue en français, et qu'une inversion a lieu, présentant d'abord le discours, puis la phrase introductrice. Cela produit un effet différent : en anglais, l'accent est mis d'abord sur le visuel, puis sur le dialogue ; en français, c'est le dialogue qui est mis en avant, puis, seulement, le visuel. L'effet visuel de la phrase « Jamie shrugged » est également atténué par le fait que la phrase fusionne avec une autre, perdant ainsi de l'importance.

La deuxième occurrence du verbe *shrug* se situe lorsque la mère de Jamie arrive : le verbe *shrug* décrit alors le comportement de Rebus.

<i>Dead Souls</i> , p. 392	<i>La mort dans l'âme</i> , pp. 498-499
She looked at Rebus, <u>who just shrugged</u> . When she turned back to her son, Rebus winked at him. Jamie gave the flicker of a smile. For a few moments, <i>he'd</i> been the centre of someone's attention.	Elle regarda Rebus, <u>qui eut un geste d'ignorance</u> . Quand elle se tourna vers son fils, Rebus lui fit un clin d'œil et Jamie laissa échapper l'ombre d'un sourire. Pendant quelques instants, il avait été, lui, le centre d'intérêt de quelqu'un.

La phrase « She looked at Rebus, who just shrugged. » devient « Elle regarda Rebus, qui eut un geste d'ignorance. ». Nous nous demandons pourquoi la traductrice n'a pas opté, comme dans la première occurrence, pour « haussement d'épaules » ou « haussa les épaules ».

Le mot *shrug* est ensuite répété dans l'original en tant que nom dans les deux cas : « Another shrug. ». La première fois, ce segment n'est pas traduit.

<i>Dead Souls</i> , p. 391	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 497
'Friend of Darren's?' <u>Another shrug</u> . 'He didn't say.' 'Well, what did he say, Jamie?' 'Said he was looking for the guy from the newspaper. He had the paper with him.' The paper: the story outing Darren Rough.	- Un ami à lui ? - Il l'a pas dit. - Alors qu'est-ce qu'il a dit, Jamie ? - Il a dit qu'il cherchait le type qui était dans le journal. Il avait le journal avec lui. Sous-entendu, le récit révélant dans la presse les penchants pédophiles de Darren Rough.

La deuxième fois, ce segment est traduit par « Autre haussement d'épaules. » Nous pensons que la première occurrence n'a pas été traduite pour garder des répliques courtes ; nous ne voyons pas d'autre explication. Cette omission a toutefois pour conséquence une perte de l'effet visuel en français. Personnellement, nous aurions préféré que ce segment soit traduit.

<i>Dead Souls</i> , p. 392	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 498
<p>‘What did you tell him, Jamie?’ ‘I pointed to Darren’s flat. Told him I knew Darren wasn’t in.’ ‘What did the man do?’ ‘Gave me a fiver.’ He looked around, almost furtively. ‘I followed him back to his car.’ Rebus smiled. ‘You really would make a detective.’ <u>Another shrug.</u> ‘It was a big white car. I think it was a Merc.’</p>	<p>- Qu’est-ce que tu lui as dit, Jamie? le pressa Rebus. - Je lui ai indiqué l’appart de Darren. Je lui ai dit que je savais que Darren n’était pas là. - Et qu’est-ce qu’il a fait? - Il m’a filé un biffeton, indiqua-t-il en jetant un œil furtif autour de lui. Je l’ai suivi quand il est retourné à sa bagnole. - Dis donc, fit Rebus avec un sourire. Tu ferais un sacré détective. <u>Autre haussement d’épaules.</u> - C’était une grosse voiture blanche. Je crois que c’était une Mercedes.</p>

En conclusion, les verbes *shake*, *nod* et *shrug* ont été traduits le plus souvent de manière libre. Cela a au moins trois conséquences pour le texte traduit : premièrement, une diminution des répétitions présentes en anglais ; deuxièmement, une perte regrettable de l’effet « visuel » du texte ; et, troisièmement, des ajouts de discours direct. Nous trouvons que les ajouts de discours directs sont les plus discutables, étant donné que la traductrice fait dire aux personnages des paroles qu’ils ne disent pas dans le texte original, modifiant ainsi la perception que le lecteur a des personnages.

5.5.6. Appellatifs

Par « appellatifs », nous entendons les mots qui désignent un personnage. Nous examinerons l’usage et la traduction des appellatifs dans le dialogue entre Rebus et Jamie.

L’usage des prénoms est préféré en anglais. L’attention se porte ainsi sur le personnage, et non sur sa position par rapport aux autres personnages. Ainsi, tant Rebus que le narrateur appelle Jamie par son prénom.

Pour le lecteur de l’original, Rebus ne considère pas Jamie uniquement comme un gamin ou comme le fils de Van, tout comme il ne considère pas Van uniquement en tant que mère de Jamie. Le lecteur a l’impression que l’inspecteur Rebus différencie les personnages, qu’il voit chaque personnage en tant qu’individu, sans pour autant oublier la nature de leurs relations.

Nous voyons que Rebus traite Jamie comme quelqu’un qui a de l’importance. Il veut lui poser des questions et doit donc le traiter comme « un grand » pour en obtenir des réponses. L’offre

de la cigarette relève de cela. C'est un dialogue intéressant car les mouvements, la gestuelle des personnages occupent une place importante.

Au total, nous notons une dizaine de modifications d'appellatifs dans le dialogue, que ce soit dans les parties dialogiques, ou dans les parties narratives. C'est pour Jamie que nous observons le plus grand nombre de modification : sur un nombre total d'une vingtaine d'appellatifs, cinq sont modifiés dans la traduction. « Jamie » est traduit deux fois par « le gamin » et deux fois par le pronom « il ».

Sur un nombre total de 8 occurrences (nous ne considérons pas les pronoms « she » et « her » comme des appellatifs), Van Brady est désignée en anglais par « a woman » (une fois), « Van Brady » (quatre fois), « Van » (une fois) et « his mother » (deux fois). En français, il y a une traduction cohérente de ces appellatifs, à l'exception d'une occurrence vers la fin du dialogue : elle est désignée en anglais par « Van Brady », et en français par « la mère ».

En ce qui concerne Rebus, son nom n'est traduit qu'une fois par autre chose que son nom en français (sur une vingtaine d'occurrences au total) : « Rebus » est traduit une fois par le pronom « il ». Il est aussi désigné par « the cop » (« le flic » dans la traduction) une fois.

Quant au personnage du visiteur, il est notamment désigné par « the man » en anglais, et cet appellatif est une fois traduit par le pronom « il » en français.

Finalement, le frère de Jamie, Cal, est désigné une fois par « your brother » qui est traduit par « ton frangin », une fois par « him », traduit par « ton frère », et une fois par « his brother », traduit par « son frère ». Nous remarquons que le niveau de langue fluctue en français.

Avant de conclure, nous relevons que l'usage des prénoms dans le dialogue permet aussi au narrateur de clarifier la situation (et de diminuer le nombre de phrases introductrices comme « he said »).

La traduction des appellatifs est importante, étant donné que ces derniers montrent comment les personnages sont considérés, et comment ils se considèrent les uns par rapport aux autres. Toutefois, une traduction libre peut ici avoir différents impacts. Parfois, elle peut changer la façon dont le lecteur voit les relations entre les personnages. En conclusion, il faut que le traducteur fasse son choix en sachant que l'appellatif qu'il choisit pour tel personnage dans tel passage peut avoir une portée qui dépasse la phrase même.

5.5.7. Niveau de langue et registre

Nous nous intéresserons également au niveau de langue. Nous notons qu'en anglais, des mots du registre familier sont privilégiés (« bike », « cop », « stuff ») et observons des phrases à consonance orale (« Did he hang around the playground ? ») ou sans du sujet (« Looks like [...] »). Nous notons qu'en français, Edith Ochs a privilégié des mots familiers (« gamin », « frangin », « bagnole », « type ») ou des expressions familières (« tirer une taffe », « prit une bouffée », « vite fait bien fait ») ainsi que certaines que nous trouvons moins appropriées (« avant toutes ces salades »). Un certain nombre d'expressions en français sont des ajouts. Certains de ces ajouts sont discutables, tandis que d'autres contribuent à la fluidité du dialogue, même s'ils ne sont pas indispensables. En français, d'autres marqueurs d'oralité sont présents, comme les mots « on », « ça », « ouais ».

Si nous trouvons des contractions en anglais qui évoquent l'oralité, il n'y en a pas en français (mis à part les contractions « standard » comme « qu'il »).

Un autre élément intéressant à noter est la traduction du « you » en français. Jamie vouvoie Rebus, alors que Rebus tutoie Jamie. Nous trouvons que cela donne une meilleure impression de Jamie : le Jamie de la traduction est plus poli (ou mieux élevé) que le Jamie de l'original. Dans tous les cas, il lui marque plus de respect. Voici le début de la conversation entre Rebus et Jamie :

<i>Dead Souls</i> , p. 390	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 496
'It's Jamie, isn't it?' The <u>boy</u> on the <u>bike</u> nodded. 'And you're the <u>cop</u> who came looking for Darren.'	- Tu t'appelles Jamie, n'est-ce pas ? - <u>Ouais</u> , dit le <u>gamin</u> sur son <u>vélo</u> . Et <u>vous</u> , vous êtes le <u>flic</u> qui cherchait Darren.

La première phrase prononcée par Jamie est « And you're the cop who came looking for Darren. », qui devient « Et vous, vous êtes le flic qui cherchait Darren. » Toutefois, nous pouvons voir une compensation dans la phrase qui précède (en français uniquement) : « Ouais, dit le gamin sur son vélo. » Alors qu'en anglais, Jamie fait oui de la tête (« The boy on the bike nodded. »). Si l'utilisation du vouvoiement peut donner à penser que Jamie fait preuve de plus de respect, cela est aussi compensé par son attitude (« ouais », la répétition de « vous » dans « Et vous, vous êtes ... »).

fiver

<i>Dead Souls</i> , p. 392	<i>La mort dans l'âme</i> , p. 498
----------------------------	------------------------------------

<p>‘What did you tell him, Jamie?’ ‘I pointed to Darren’s flat. Told him I knew Darren wasn’t in.’ ‘What did the man do?’ ‘Gave me a <u>fiver</u>.’ He looked around, almost furtively. ‘I followed him back to his car.’</p>	<p>- Qu’est-ce que tu lui as dit, Jamie ? le pressa Rebus. - Je lui ai indiqué l’appart de Darren. Je lui ai dit que je savais que Darren n’était pas là. - Et qu’est-ce qu’il a fait? - Il m’a filé un <u>biffeton</u>, indiqua-t-il en jetant un œil furtif autour de lui. Je l’ai suivi quand il est retourné à sa bagnole.</p>
--	--

Nous ne sommes pas satisfaite de la traduction du mot « fiver » par « biffeton ». Si nous connaissions le mot anglais, nous avons dû chercher la définition du mot français, pour savoir de quoi il s’agit, même si nous pensions qu’il s’agissait d’argent. « fiver » désigne un billet de cinq livres, en anglais familier¹⁸¹. Selon le Grand Robert, « Biffeton » désigne un billet de banque en français familier¹⁸². Le problème est que ce mot est dépassé, et trop lié au contexte français. Il serait mieux de s’en éloigner. Nous proposerions deux autres solutions : « cinq balles » ou « thune ». Bien que ces deux solutions seraient, selon nous, plus claires pour le lecteur, il s’agirait alors de francs, ce qui pose problème dans le contexte écossais. Il serait peu probable que Jamie dise « il m’a filé cinq livres » ou « il m’a filé un billet de 5 livres », mais cela serait une solution, le verbe « filer » restituant le côté familier de l’expression anglaise.

¹⁸¹ Oxford dictionary, en ligne.

¹⁸² Le Grand Robert de la langue française, en ligne.

6. Conclusion

Nous avons entrepris d'étudier la traduction des dialogues et d'examiner ses incidences sur la caractérisation des personnages. Après avoir présenté l'original, la traduction et les dialogues, nous avons analysé ces derniers et leur traduction. Nous avons relevé les différences dans la caractérisation des personnages ainsi que les autres modifications dans la traduction.

Nous avons également présenté la méthode que préconise Antoine Berman pour effectuer une critique de traduction. Même si nous n'avons pas suivi sa méthode, elle nous a permis de mieux définir notre démarche. Nous avons ensuite présenté la manière dont nous allons procéder pour évaluer la traduction de *Dead Souls* dans son entier, également en relation avec l'entier de la série de romans de l'inspecteur Rebus. Nous avons alors relevé quelques problèmes généraux présents dans la traduction de ce roman.

Nous avons ensuite présenté le dialogue, les caractéristiques d'un « bon » dialogue en anglais et en français ainsi que les exigences liées à la traduction des dialogues. Cela a révélé qu'un « bon » dialogue est un peu différent en anglais et en français. Une différence est qu'en anglais la répétition des phrases introductrices comme *he said* ou *she said* ne gêne pas le lecteur, alors qu'en français, on varie ces verbes dans l'idée que le lecteur serait gêné par des répétitions.

Dans l'analyse, nous avons relevé des différences typographiques des dialogues. En anglais, un même paragraphe peut contenir des phrases de narration et du discours direct, alors qu'en français cela n'est pas possible : en français, la traductrice a pris le parti d'ajouter des paragraphes ou des parenthèses. Cette nuance dans la « visualisation » du récit peut se comparer à une séquence d'un film qui ne serait pas « découpée » de la même manière. Cette différence de présentation des dialogues n'a pas de conséquences importantes sur la caractérisation des personnages.

Nous avons également décrit l'usage des parenthèses dans la traduction des dialogues. Il se rapproche d'usages déjà connus de la parenthèse, mais reste très particulier. La traductrice les utilise pour démarquer les phrases narratives du discours direct à l'intérieur d'un paragraphe. En anglais, ce sont les guillemets qui permettent de différencier le discours direct des phrases narratives. Cette manière de faire permet de rester dans le même paragraphe, comme en anglais, au lieu de devoir recommencer plusieurs.

Dans le contenu des dialogues, nous avons relevé des différences dans la caractérisation des personnages. Il s'agit toujours de nuances : les personnages ne sont pas différents. Par exemple, John Rebus est plus romantique envers Patience dans la traduction que dans l'original.

Nous avons relevé d'autres modifications dans la traduction des dialogues. L'une d'entre elles est liée à l'oralité : en anglais, l'omission du sujet est utilisée comme marqueur d'oralité. En français, ce marqueur d'oralité n'est pas conservé, mais est compensé par d'autres procédés.

La traductrice joue principalement sur le niveau de langue ou avec des expressions familières, relie des phrases ou ajoute des conjonctions de coordination.

Nous avons pu vérifier la tendance du français à préférer une variation plus importante des verbes introducteurs. Leur augmentation s'explique aussi par l'ajout de discours direct en français. Cela correspond aux différents critères pour l'établissement d'un « bon » dialogue dans les deux langues.

Nous avons aussi relevé une modification « visuelle », notamment dans la traduction des verbes *shake* (dans *shake his head*), *nod* et *shrug*. La traductrice a souvent ajouté du discours direct pour traduire les deux premiers, et elle traduit le verbe *shrug* de différentes manières. Il en résulte, dans les deux cas, une modification de perception des personnages. Dans le premier cas, la modification se situe principalement au niveau de la caractérisation des personnages (qui parlent plus en français et ne bougent pas de la même manière) et, dans le deuxième cas, il y a perte des répétitions qui marquent le dialogue et une modification principalement visuelle de la scène.

Nous avons formulé quelques remarques concernant les appellatifs : les personnages ne s'appellent pas les uns les autres de la même manière et ne sont pas désignés de la même façon par le narrateur dans la traduction et dans l'original. Nous avons aussi relevé que l'utilisation des appellatifs a deux fonctions : la caractérisation des personnages et la clarification (pour l'auteur (ou le traducteur) de la situation d'énonciation dans les dialogues (lorsqu'un personnage appelle un autre par son prénom, une phrase introductrice n'est alors pas indispensable).

En ce qui concerne le niveau de langue et le registre, nous avons relevé un plus grand nombre de mots familiers (comme des noms) en français, alors qu'en anglais il semblerait que ce soit plutôt des structures familières (comme des collocations, des prépositions ou des *phrasal verbs*) qui sont utilisées.

Selon nous, le traducteur doit veiller à ne pas modifier la caractérisation des personnages. Il est cependant possible d'aboutir à une caractérisation identique par d'autres moyens en français et en anglais. Il ressort de notre analyse que le caractère des personnages n'est que peu modifié : les différences restent des nuances.

La traduction des dialogues est délicate, car les contraintes sont nombreuses. Il faut respecter à la fois l'impression d'oralité, le contenu (les propos) et le style des personnages. Selon les cas, la marge dont jouit le traducteur est plus ou moins faible. Nous pensons aux deux dialogues où le verbe « répéter » est utilisé comme verbe introducteur. Nous avons vu par exemple que l'usage du verbe « répéter » n'est possible que s'il y a effectivement répétition.

En conclusion, le traducteur doit être conscient des différentes contraintes et utiliser les différents moyens d'expression à sa disposition pour respecter la caractérisation des personnages de l'original. Il lui faut non seulement veiller à ce que chaque dialogue amène le lecteur cible à percevoir le même personnage que celui de l'original, mais aussi que chacun des personnages soit cohérent dans sa traduction, car il est nécessaire que la caractérisation d'un personnage soit cohérente tout au long de l'œuvre.

Table des matières

1. Introduction.....	3
1.1. Choix du sujet	3
1.2. Problématique	3
1.3. Structure du mémoire.....	4
ASPECTS THÉORIQUES.....	6
2. L'original.....	6
2.1. Présentation de l'auteur (Ian Rankin).....	6
2.1.1. Biographie de Ian Rankin.....	6
2.1.2. Présentation de son œuvre.....	7
2.1.3. Succès.....	9
2.2. Présentation de la série des romans de l'inspecteur Rebus	11
2.2.1. Présentation de l'inspecteur John Rebus	11
2.2.2. Édimbourg: une ville aux visages multiples.....	14
2.2.3. Évolution de la série.....	15
2.3. Particularité en tant que roman policier	17
2.4. Présentation du corpus	23
2.4.1. Résumé de <i>Dead Souls</i>	23
2.4.2. <i>Dead Souls</i> dans le contexte de la série.....	25
3. L'œuvre traduite.....	27
3.1. Méthode.....	27
3.1.1. Berman et sa méthode <i>Pour une critique des traductions</i>	27
3.1.2. Notre avis	29
3.1.3. Présentation de ma démarche	30
3.2. Présentation de la traduction de la série en français.....	31
3.3. La mort dans l'âme	33
3.3.1. Première lecture.....	33
3.3.2. Deuxième lecture.....	37
3.4. Prix	39
3.5. La traductrice : Edith Ochs.....	40
4. les dialogues	41
4.1. Définition du dialogue : qu'est-ce qu'un dialogue ?	41
4.2. Qu'est-ce qu'un « bon » dialogue en anglais ?	42
4.2.1. Phrases introductrices de dialogues.....	43
4.2.2. Les descriptions pour remplacer les tags.....	44

4.2.3. Les adverbes.....	44
4.2.4. « infodump »	45
4.2.5. Dialogue et personnages.....	45
4.2.6. Un bon dialogue a au moins un objectif.....	45
4.2.7. Slang, jurons et accents	46
4.3. Qu'est-ce qu'un « bon » dialogue en français ?	47
4.3.1 Les caractéristiques du dialogue selon Marie-Christine Vinson	47
4.3.2. Conseils pour rédiger un « bon » dialogue en français	48
4.3.3. Comparaison avec un auteur francophone	49
4.4 La traduction des dialogues.....	50
PARTIE ANALYTIQUE.....	52
5. Analyse des dialogues	52
5.1. Choix des dialogues, objectifs de l'analyse et corpus étudié	52
5.1.1. Choix des dialogues	52
5.1.2. Objectifs de l'analyse.....	52
5.1.3. Corpus étudié.....	53
5.2. La présentation graphique des dialogues.....	55
5.2.1. Présentation des dialogues en anglais	55
5.2.2. Présentation des dialogues en français et questionnement sur les différences de présentation des dialogues en anglais et en français.....	57
5.2.3. L'usage de la parenthèse dans les dialogues traduits	60
5.3. Analyse des dialogues entre Patience et Rebus.....	63
5.3.1. Le personnage de Patience	63
5.3.2. Différences de caractérisation des personnages de Patience et de Rebus entre les dialogues anglais et français.....	63
5.4. Analyse du dialogue entre Jamie et Rebus.....	75
5.4.1 Les personnages présents dans le dialogue entre Rebus et Jamie	75
5.4.2. Contexte du dialogue.....	76
5.4.3. Caractérisation des personnages de Rebus et Jamie : différences entre les dialogues anglais et français	76
5.4.4. Différence entre Rebus avec Patience et Rebus avec Jamie.....	80
5.5. Autres aspects de l'analyse	81
5.5.1. Références culturelles	81
5.5.2. Oralité.....	84
5.5.3. Omission du sujet en anglais.....	89
5.5.4. Verbes introducteurs (ou verbes de parole).....	96

5.5.5. Modification de la perception visuelle : la traduction des verbes <i>shake</i> (dans <i>shake his head</i>), <i>nod</i> et <i>shrug</i>	98
5.5.6. Appellatifs.....	101
5.5.7. Niveau de langue et registre.....	103
6. Conclusion.....	105
Table des matières.....	108
Bibliographie.....	111
Annexes.....	117

Bibliographie

Romans

RANKIN, Ian, *Dead Souls*, Orion Books Ltd, London, (1999) 2005, 482 p.

RANKIN, Ian, *Knots & Crosses*, Orion Books Ltd, London, 1998, 221 p.

RANKIN, Ian, *La mort dans l'âme*, traduit de l'anglais (Écosse) par Édith Ochs, Gallimard Folio Policier, 2004, 608 p.

RANKIN, Ian, *Tooth & Nail*, Orion Books Ltd, London, 2005, 277 p.

RANKIN, Ian, *Rebus et le loup-garou de Londres*, traduit de l'anglais (Écosse) par Frédéric Grellier, Le livre de poche, 2005.

RANKIN, Ian, *Set in Darkness*, Orion Books Ltd, London, 2000, 466 p.

VARGAS, Fred, *Un lieu incertain*, J'ai lu, 2010 (éditions Viviane Amy, juin 2008), 381 p.

Sources sur la traduction

BALLARD, Michel, « Enoncés sans verbes et registres en traduction », in *Niveaux de langue et registres de la traduction, Palimpsestes* n°10, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1996.

BENSIMON, Paul, « Présentation » in *Traduire le dialogue, Palimpsestes* n°1, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1987.

BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Bibliothèque des idées, Paris, 1995.

FRAIX, Stéphanie, « La traduction de quelques marqueurs d'oralité dans un roman britannique contemporain », in *Oralité et traduction*, ed. Michel Ballard, Arras, Artois Presses Université, 2000.

GRESSET, Michel, « La traduction du dialogue dans deux nouvelles de Hemingway » in *Traduire le dialogue, Palimpsestes* n°1, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1987.

GRIS, Isabelle, *Les dialogues dans les traductions anciennes (XIXe siècle) d'Oliver Twist*, Mémoire présenté à l'École de traduction et d'interprétation pour l'obtention du Master en traduction, mention traductologie, Université de Genève, 2008.

HILY-MANE, Geneviève, « Le message second et ses termes révélateurs dans "Hills like White Elephants" et "A Clean, Well-Lighted Place": qu'en passe-t-il dans la traduction? » in *Traduire le dialogue, Palimpsestes* n°1, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1987.

MULLER, Marie Sylvine, « Langue familière, parler populaire, particularisme régional dans *Saturday Night and Sunday Morning* d'Alan Sillitoe et sa traduction française », in *Niveaux de langue et registres de la traduction, Palimpsestes* n°10, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1996.

MULLER, Sylvine, « Le destin de l'oralité dickensienne dans les retraductions de *Great Expectations* », in *Pourquoi donc retraduire, Palimpsestes* n°15, Presses de la Sorbonne Nouvelle 2004.

PETEERS, Jean, « Sur la traduction des appellatifs », in *Oralité et traduction*, ed. Michel Ballard, Arras, Artois Presses Université, 2000.

SANDERS, Carol, « “Pourquoi qu'on dit des choses et pas d'autres?” Translating Quenau's *français parlé* in *Zazie dans le métro* et *Le Chiendent* », in *Niveaux de langue et registres de la traduction, Palimpsestes* n°10, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1996.

VAUTHERIN, Béatrice, « Les formes spécifiques du discours direct dans « Hills like White Elephants » », in *Traduire le dialogue, Palimpsestes* n°1, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1987.

VINAY, Jean-Paul, DARBELNET, J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, Didier, Paris, 1977 [1958].

Autres sources

Articles

BERNARD, Alain, « La liste de Varian », *Sud Ouest*, 23 février 1999.

BJÖRNSSON, Sveinn Birkir, “Dancing Pigs and Drunken Detectives. An Interview with Ian Rankin”, in *Grapevine*, 30/6/2006 (<http://www.grapevine.is/Features/ReadArticle/Dancing-Pigs-and-Drunken-Detectives>, consulté le 8 mars 2011)

COGDILL, Oline, “Ian Rankin. Inspector Rebus Turns 20” in *Mystery Scene*, Nr. 99 (2007).

COROLLER, Catherine, « Naître et ne pas être français », *Libération*, 4 décembre 2006, pp. 34-35.

« Mémoires du Sud », *Sud Ouest*, 7 novembre 1998.

MALAURE, Julie, « ‘Le Feu sacré’ selon Katherine Neville », *LePoint.fr*, 12 avril 2009.

MEUDAL, Gérard, « Docteur Rankin et Mister Rebus; S’inspirant de Barthes et de Derrida, Ian Rankin a créé John Rebus, personnage mythique de la littérature policière écossaise », *Le Monde*, 29 avril 2005.

OGLE, Tina, “Crime On Screen”, in *The Observer* (London), 16/4/2000, Screen p. 8

PELZ, Michaela, « Exklusivinterview mit Ian Rankin », Online in: krimi-forum.net, November 2004 (<http://www.krimi-forum.net/Datenbank/Interviews/i000311.html>, consulté le 8 mars 2011)

« Périgieux ; société », *Sud Ouest*, 28 mai 2007.

« Quoi de neuf ? », *Sud Ouest*, 7 février 2006.

ROBERTS, Laura, “Ian Rankin says his first novel used language he no longer understands”, in *The Telegraph*, 15/8/2010 (<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/7946625/Ian-Rankin-says-his-first-novel-used-language-he-no-longer-understands.html>, consulté le 8 mars 2011)

ROBINSON, David, “Looking for Rebus”, in *The Scotsman*, 10/3/2001, p. 2

ROBINSON, David, “Interview: Ian Rankin – A new inspector calls”, in *The Scotsman*, 5/9/2009 (<http://scotsman.com/critique/Interview-Ian-Rankin--A.5620879.jp>, consulté le 8 mars 2011)

STUART, Kelly, “Ian Rankin: Why Rebus could return”, in *The Telegraph*, 11/9/2007 (<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3667830/Ian-Rankin-Why-Rebus-could-return.html>, consulté le 8 mars 2011)

SUTHERLAND, John, “Hot on the trail of global sleuths”, in *The Sunday Times*, 29/4/2007 (http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/article1711686.ece, consulté le 8 mars 2011)

Ouvrages

ABBOT, H. Porter, *The Cambridge introduction to narrative*, Cambridge University Presse, Cambridge, 2002

Association suisse des typographes, *Guide du typographe romand*, Groupe de Lausanne de l’association suisse des typographes, Lausanne, 1993

BOURDIER, Jean, *Histoire du roman policier*, Éditions de Fallois, Paris, 1996.

CATACH, Nina, *La ponctuation (Histoire et système)*, Presses Universitaires de France, 1994, Paris, 128 p.

CUDDON, J. A., *Dictionary of literary terms & literary theory*, Penguin Books Ltd, 1999.

FRAGNIÈRE, Jean-Pierre, *Comment réussir un mémoire*, Bordas, Paris, 1986, 142 p.

DRILLON, Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Éditions Gallimard, collection tel, 1991, 472 p.

GUIDÈRE, Mathieu, *Méthodologie de la recherche*, Ellipses, Paris, 2004.

Le Grand Robert de la langue française, version électronique, deuxième édition dirigée par Alain Rey du Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert.

MACCIO, Charles, *Savoir écrire un livre, un rapport, un mémoire, une thèse*, Marabout, Allier, 1993, 181 p.

MANDEL, Ernest, *Delightful Murder : A Social History of the Crime Story*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, 146 p.

PAGE, Norman, *Speech in the English Novel*, Longman, London, 1977 (1973), 172 p.

RANKIN, Ian, *Rebus's Scotland : A Personal Journey*, Orion Books, London, 2006, 131 p.

The Concise Oxford English Dictionary, Twelfth edition . Ed. Catherine Soanes and Angus Stevenson. Oxford University Press, 2008. Oxford Reference Online. Oxford University Press. Université de Genève.

VINSON, Marie-Christine, « Ecrire un dialogue de fiction », in *PRATIQUES*, n°65, mars 1990, pp. 63-76.

Sources Internet :

« All You Need to Know About Dialogue with Tracy Culleton », http://writing.ie/index.php?option=com_content&task=category&id=55,%20... (consulté le 3 août 2011)

<http://www.fiction-writers-mentor.com/writing-dialogue.html> (consulté le 7 novembre 2011)

« Interview 09 : Ian Rankin on Rebus », SCOTS Project (consulté le 6 juillet 2010):

[http://www.scottishcorpus.ac.uk/corpus/search/document.php?documentid=1383&highlight=r
ankin](http://www.scottishcorpus.ac.uk/corpus/search/document.php?documentid=1383&highlight=r
ankin)

www.scottishcorpus.ac.uk

JORDAN, Jon, « Interview with Ian Rankin » (consulté le 8 mars 2011):

http://www.booksbytes.com/auth_interviews/ian_rankin.html

KINGSTON PIERCE J., « Ian Rankin: the accidental crime writer » (consulté le 7 mars 2011): <http://www.januarymagazine.com/profiles/ianrankin.html>

MOORE, Clayton, « An Interview with Ian Rankin », April 2005 (consulté le 7 mars 2011):

http://www.bookslut.com/features/2005_04_005009.php

RANKIN, Ian, "Exile on Princes Street: Inspector Rebus & I" (consulté le 7 mars 2011): <http://www.twbooks.co.uk/authors/rebus.html> (page updated 13/03/98) [First published in A Shot in the Dark, Winter '95, Copyright Ian Rankin, 1995]

« Exile on Princes Street »: site qui essaie de cataloguer les références musicales qui apparaissent dans les romans de Ian Rankin (série de l'inspecteur Rebus) (consultés les 3 et 4 mars 2011): www.homespun.co.nz/exile/index.html

« Grand prix de littérature policière », www.prix-litteraires.net/prix/339_grand-prix-de-litterature-policiere.html (consulté le 2 mars 2011)

« Le Grand Prix de littérature policière », 19 avril 2005 (consulté le 2 mars 2011): www.polars.org/spip.php?article253

« Grand Prix du roman noir du festival de Cognac », 19 avril 2005 (consulté le 2 mars 2011): www.polars.org/spip.php?article257

« Ian Rankin wins the Cartier Diamond Dagger 2005 », site du CWA (crime writers' association) (consulté le 2 mars 2011): www.thecwa.co.uk/daggers/2005/cartier.html

Site du projet « Ballads of the Book » : <http://www.chemikal.co.uk/ballads/> , (consulté le 16 juillet 2011)

Site officiel de l'établissement carcéral (« Edinburgh Prison ») : <http://www.sps.gov.uk/Prisons/Edinburgh/edinburgh.aspx> (consulté le 1^{er} janvier 2012)

Site sur comment écrire un dialogue en français: ffnetmodedemploi.free.fr/dialogue (consulté le 3 août 2011)

Site officiel de Ian Rankin: <http://www.ianrankin.net/>

Site d'Orion Books, <http://www.orionbooks.co.uk/authors/rankin-ian>, (consulté le 7 juillet 2011).

Site de la bbc : biographie de Ian Rankin (consulté le 7 mars 2011): http://www.bbc.co.uk/scotland/arts/writingscotland/writers/ian_rankin/

<http://www.bbc.co.uk/endofstory/authors/authors.shtml?rankin> (consulté le 7 juillet 2011)

Site de bbc 4 (consulté le 7 juillet 2011) : <http://www.bbc.co.uk/bbcfour/documentaries/storyville/staircase-weekend.shtml>

Site du *Guardian* : biographie de Ian Rankin : <http://www.guardian.co.uk/books/2008/jun/11/ianrankin> , (consulté le 7 mars 2011)

Youtube

« Aidan Moffat & Ian Rankin – the Sixth Stone », <http://www.youtube.com/watch?v=Og1UfzpWXYOY> (consulté le 16 juillet 2011)

« Edinburgh Reads: Ian Rankin at Central Library Part 1 », http://www.youtube.com/watch?v=2K15Gxy_FvU (consulté le 11 juillet 2011)

« Edinburgh Reads: Ian Rankin at Central Library Part 2 », <http://www.youtube.com/watch?v=NrffFdRFIQ&NR=1> (consulté le 11 juillet 2011)

« Edinburgh Reads: Ian Rankin at Central Library Part 3 », http://www.youtube.com/watch?v=8C_cMxQBrks (consulté le 11 juillet 2011)

« Edinburgh Reads: Ian Rankin at Central Library Part 4 », <http://www.youtube.com/watch?v=JMwvW-rcYXQ&feature=related> (consulté le 10 juillet 2011)

« Ian Rankin visits Cardenden », <http://www.youtube.com/watch?v=G1cvOv2ZBYg&feature=related> (consulté le 6 juillet 2011)

Wikipedia:

<http://fr.wikipedia.org>

« Festival du film policier de Cognac » (consulté le 2 mars 2011);

« Ian Rankin » (consulté le 2 mars 2011)

<http://en.wikipedia.org>

« Ballads of the Book » (consulté le 16 juillet 2011)

« Ian Rankin » (consulté le 2 mars 2011)

« Parade (magazine) » (consulté le 2 janvier 2012)

« Saughton » (consulté le 1^{er} janvier 2012)

« Show, don't tell » (consulté le 4 janvier 2012)

<http://de.wikipedia.org>

« Ian Rankin » (consulté le 2 mars 2011)

Source orale

Mark D'Arcy

Annexes

Annexe 1 : Présentation des personnages principaux de la série	p. 118
Annexe 2 : Présentation des personnages principaux du livre	p. 120
Annexe 3 : Évolution des romans au fil de la série	p. 122
Annexe 4 : Tableaux des dates de parution des traductions	p. 123
Annexe 5 : Verbes de dialogue dans un roman policier français	p. 126
Annexe 6 : Corpus	p. 127
<i>Dialogues entre Patience et Rebus</i>	
dialogue 1 : <i>Dead Souls</i> , pp. 40-42 / <i>La Mort dans l'âme</i> , pp. 62-64	p. 127
dialogue 2 : <i>Dead Souls</i> , pp. 102-103 / <i>La Mort dans l'âme</i> , pp. 137-139	p. 130
dialogue 3 : <i>Dead Souls</i> , pp. 153-154 / <i>La Mort dans l'âme</i> , pp. 203-204	p. 132
dialogue 4 : <i>Dead Souls</i> , pp. 212-213 / <i>La Mort dans l'âme</i> , pp. 275-277	p. 133
dialogue 5 : <i>Dead Souls</i> , p. 261 / <i>La Mort dans l'âme</i> , p. 333	p. 135
dialogue 6 : <i>Dead Souls</i> , p. 274 / <i>La Mort dans l'âme</i> , pp. 349-350	p. 136
dialogue 7 : <i>Dead Souls</i> , pp. 291-292 / <i>La Mort dans l'âme</i> , pp. 371-372	p. 138
dialogue 8 : <i>Dead Souls</i> , pp. 315-317 / <i>La Mort dans l'âme</i> , pp. 401-404	p. 140
dialogue a : <i>Dead Souls</i> , pp. 317-318 / <i>La Mort dans l'âme</i> , p. 404	p. 143
dialogue b : <i>Dead Souls</i> , p. 319 / <i>La Mort dans l'âme</i> , p. 407	p. 143
dialogue 9 : <i>Dead Souls</i> , pp. 374-377 / <i>La Mort dans l'âme</i> , pp. 476-480	p. 144
dialogue c : <i>Dead Souls</i> , p. 378 / <i>La Mort dans l'âme</i> , p. 481	p. 148
dialogue 10 : <i>Dead Souls</i> , p. 433 / <i>La Mort dans l'âme</i> , pp. 549-550	p. 149
dialogue 11 : <i>Dead Souls</i> , p. 466 / <i>La Mort dans l'âme</i> , pp. 590-591	p. 150
<i>Dialogue entre Jamie et Rebus</i>	
dialogue entre Jamie et Rebus : <i>Dead Souls</i> , pp. 389-392 / <i>La Mort dans l'âme</i> , pp. 495-499.	p. 151

Annexe 1 : Présentation des personnages principaux de la série

A la suite de nos lectures, nous avons dressé une liste des différents personnages qui apparaissent dans *Dead Souls*, avec une petite description pour chacun d'entre eux. Cette liste n'est toutefois pas exhaustive et n'est ici qu'à titre de complément au mémoire.

Gill Templer : Officier de liaison dans le premier roman, Gill Templer monte en grade et finit par être la supérieure directe de Rebus plus tard dans la série. Elle est l'un des nombreux personnages féminins de la série.

Farmer Watson (*Chief super, Chief Superintendent Watson, Farmer*) est le chef de Rebus. Dans *Dead Souls*, Watson attend sa retraite, dans l'espoir qu'il n'aura à traiter aucune grosse affaire avant son départ.

Samantha (Sammy) : fille de John Rebus. Après le divorce de ses parents, Samantha vit avec sa mère. Elle grandit loin de son père, notamment à Londres, avant de revenir à Édimbourg. Elle se fait renverser par une voiture dans *The Hanging Garden*. Dans *Dead Souls*, elle se bat pour pouvoir recommencer à marcher. Elle vit avec son ami **Ned Farlowe**, et voit régulièrement Patience.

Dr Patience Aitken : la petite amie de John Rebus, pendant environ six ans. Elle a beaucoup de patience, ce qui est une des raisons pour lesquelles leur relation dure aussi longtemps. Le personnage de Patience apparaît pour la première fois dans *Strip Jack*.

Then he remembered that his only clean suit was at Patience Aitken's flat. It was a worrying fact. Was he really moving in with Patience ? He seemed to be spending an awful lot of time there these days. (*Strip Jack*, p. 20)

Leur relation semble prendre fin après *Dead Souls* ; Patience n'est pas mentionnée dans *Set in Darkness*.

Jim Stevens : le reporter. Dans le premier roman, il essaie de coincer Rebus, car le frère de Rebus est alors un dealer et Jim pense que John est son complice. Mais Rebus n'est pas au courant, et ne fera rien pour empêcher son frère d'être jugé. Jim Stevens a à peu près le même âge que Rebus. La relation entre Jim Stevens et Rebus est intéressante : ils s'échangent parfois des informations. Jim Stevens se fait tuer par Cary Oakes dans *Dead Souls*.

Mairie Henderson est journaliste. Elle apparaît pour la première fois dans *Strip Jack*. Dans *Dead Souls*, lorsque Rebus lui demande de publier des informations concernant Darren Rough, elle refuse. Par le passé, elle s'est montrée moins scrupuleuse.

Jack Morton : le plus vieil ami de Rebus dans les forces de police. Il apparaît dans le premier roman,¹⁸³ et disparaît dans *The Hanging Garden*, où il meurt au cours d'une opération policière. Rebus se sent responsable de sa mort, lui ayant demandé de participer à l'opération en question.

Harry est le barman de l'Oxford bar, le pub où Rebus se rend souvent.

Pr Gates et Dr Curt : les deux médecin-légistes de la série. Ils ont fait un pari: c'est à celui qui tiendra le plus longtemps à 20 cigarettes par jour. Ils font de leur mieux pour distraire leurs collègues lors des autopsies, ce qui rend leur conversation à la fois technique et drôle.

DC Siobhan Clarke : le personnage de Siobhan Clarke apparaît pour la première fois dans *The Black Book*. Clarke est le personnage qui apprend le plus de Rebus. Elle lui ressemble beaucoup, mais, contrairement à lui, elle est très ordonnée, respecte les règles et n'a pas de problème d'alcool. C'est l'un des personnages les plus proches de Rebus. Grâce à elle, il y a un nouvel apport musical et un point de vue plus tolérant. Son personnage gagne en importance au fil de la série.

Le Père Conor Leary est un des amis de Rebus. Dans les romans du début de la série, Rebus essaie chaque semaine une église qui pourrait lui convenir, mais n'en trouve aucune. Puis il rencontre Conor. Ils auront de grandes conversations en buvant des cannettes de Guinness chez le prêtre. Celui-ci est gravement malade et est hospitalisé dans *Dead Souls*.

Bobby Hogan, Bill Pryde, Hi-Ho Silvers, Phillidya Hawes, Jane Barbour, Alistair Flower: quelques-uns des collègues de Rebus. Ils évoluent aussi avec le temps, et on les retrouve régulièrement au fil de la série. Ils ont tous des caractéristiques différentes: Bill Pryde attend la retraite avec impatience, Bobby Hogan rend souvent service à Rebus, tandis qu'Alistair Flower et Rebus ne s'apprécient pas.

¹⁸³ Ian Rankin, *Knots and Crosses*, p. 31

Annexe 2 : Présentation des personnages principaux du livre

Brian Mee, dit “Barney” : ancien camarade de classe de John Rebus, marié à **Janice Playfair**, l'ancienne petite amie de John Rebus. Brian contacte John Rebus, car leur fils, **Damon**, a disparu

Cary Oakes, le tueur qui revient « chez lui » en Écosse après avoir passé un certain temps en prison à Walla Walla, aux États-Unis. Il tentera d'éliminer **Alan Archibald**, un policier à la retraite qui est persuadé que Cary Oakes a tué sa nièce, Deidre Campbell. Il tuera le journaliste Jim Stevens.

Darren Rough est le pédophile relogé à Greenfield : il a été victime d'abus sexuels dans son enfance. **Andy Davies** est son éducateur de réinsertion. Darren Rough est à Édimbourg pour témoigner au procès d'Harold Ince et de Ramsay Marshall.

Harold Ince et **Ramsay Marshall**, les deux pédophiles qui sont jugés dans l'affaire Shiellion. Harold Ince acceptera de dire à Rebus qui est le « troisième » homme.

Amanda Petrie, dite « Ama », est l'enfant terrible d'Édimbourg. Elle est prête à tout pour protéger son petit frère, **Nicol**. Ama et Nicol sont les enfants du juge Petrie, qui préside l'affaire Shiellion.

Jim Margolies est un policier modèle, qui avait une vie apparemment parfaite, mais qui s'est suicidé. Personne ne semble comprendre pourquoi. Sa veuve, **Katherine**, sait pourquoi, mais ne l'explique à Rebus qu'à la fin. **Hannah**, la fille de Jim et Katherine, participe à des concours de beauté. Katherine a des liens de parenté avec la famille Petrie.

Mrs et Dr Margolies – les parents de Jim Margolies. Le père de Jim a abusé de sa propre fille et de Darren Rough. Le Dr Margolies tue Darren Rough, car il a peur qu'il le reconnaisse. Les Margolies font partie de la « bonne » société d'Édimbourg.

Van Brady, la mère de Cal et Jamie, qui forme une organisation pour protester contre les pédophiles remis en liberté. Elle a menti par le passé pour protéger Cal. **Cal Brady** travaille pour Charmeur Mackenzie. C'est lui qui mettra le feu à l'appartement de Darren Rough, pendant que les habitants recherchent Billy Boy. En attente d'être jugé pour plusieurs délits, Cal donnera des informations à Rebus en espérant que cela allégera sa peine. Son petit frère, **Jamie**, est un bon observateur. Son témoignage qui permettra à Rebus d'identifier l'assassin de Darren Rough. Il ne va pas souvent à l'école, fume et se pose beaucoup de questions. Il a aussi l'air d'être moins influençable que les autres habitants de son quartier. Jamie est ami avec **Billy Boy** (Billy Horman), le fils de **Joanna Horman** et d'Eddie Mearn. Joanna Horman est une amie de Van Brady. Elle mettra à la porte **Heggie**, son compagnon qui la bat, et sortira avec Cal Brady. **Eddie Mearn** est revenu d'Irlande du Nord, où il avait fui lorsque Joanna était enceinte de Billy pour rejoindre un groupe paramilitaire. C'est lui qui enlève Billy.

Charmeur Mackenzie est le propriétaire du *Gaitano*, le club où Damon a été vu pour la dernière fois. Il est aussi co-propriétaire avec **Bill Preston** du *Clipper Night-Ship*, un bateau qui sert à organiser des fêtes. Le directeur adjoint de Mackenzie est **Archie Frost**, qui travaille également pour Bill Preston.

Annexe 3 : Évolution des romans au fil de la série

Tableau montrant l'évolution des romans au fil de la série de l'inspecteur Rebus par rapport à trois facteurs : le temps nécessaire à l'écriture, le nombre de pages et le nombre de références musicales de chaque roman.

	Titre	Année de parution	Nombre de page*	Nombre de références musicales**
1	<i>Knots and Crosses</i>	1987***	256	1
2	<i>Hide and Seek</i>	1991***	304	1
3	<i>Tooth and Nail</i>	1992***	304	1
4	<i>Strip Jack</i>	1992***	320	8
5	<i>The Black Book</i>	1993***	368	22
6	<i>Mortal Causes</i>	1994***	352	13
7	<i>Let it Bleed</i>	1996	400	11
8	<i>Black and Blue</i>	1997	528	41
9	<i>The Hanging Garden</i>	1998	448	52
10	<i>Dead Souls</i>	1999	512	34
11	<i>Set in Darkness</i>	2000	496	47
12	<i>The Falls</i>	2001	512	46
13	<i>Resurrection Men</i>	2002***	512	36
14	<i>A Question of Blood</i>	2003	480	58
15	<i>Fleshmarket Close</i>	2004	512	36
16	<i>The Naming of the Dead</i>	2006	544	66
17	<i>Exit Music</i>	2007	496	51

* Pour avoir un nombre de pages comparable, ce sont les rééditions de 2008 publiées par Orion qui sont utilisées ici.

** Selon le site « Exile on Princess Street », à part pour *Dead Souls* où quelques références avaient été omises.

*** Ian Rankin exerçait un autre emploi ou un autre de ses ouvrages a paru la même année.

Annexe 4 : Tableaux des dates de parution des traductions

Tableau 1 : titre, année de parution et édition des originaux et des traductions françaises. Les ouvrages qui n'ont pas été traduits en français ne figurent pas dans ce tableau.

	Titre	Année de parution	Edition	Titre traduction	Année de parution	Maison d'édition	Traducteur
	<u>Romans avec l'inspecteur Rebus</u>						
1	<i>Knots and Crosses</i>	1987 (1998)	Bodley Head Ltd (Orion Books Ltd, London)	<i>L'étrangleur d'Edimbourg</i>	2004	Librairie générale française	Frédéric Grellier
2	<i>Hide and Seek</i>	1991	Barrie & Jenkins	<i>Le Fond de l'enfer</i>	2004	Librairie générale française	Frédéric Grellier
3	<i>Tooth and Nail (Wolfman)</i>	1992	Century (sous le titre <i>Wolfman</i>)	<i>Rebus et le loup-garou de Londres</i>	2005	Librairie générale française	Frédéric Grellier
4	<i>Strip Jack</i>	1992	Orion	<i>Piège pour un élu</i>	2005	Librairie générale française	Frédéric Grellier
5	<i>The Black Book</i>	1993	Orion	<i>Le Carnet noir</i>	1998	Editions du Rocher	Michèle Witta, Frédéric Witta
6	<i>Mortal Causes</i>	1994	Orion	<i>Causes Mortelles</i>	1999	Editions du Rocher	Michèle Witta, Frédéric Witta
7	<i>Let it Bleed</i>	1996	Orion	<i>Ainsi saigne-t-il</i>	2000	Editions du Rocher	Isabelle Maillet
8	<i>Black and Blue</i>	1997	Orion	<i>L'Ombre du tueur</i>	2002	Editions du Rocher	Edith Ochs
9	<i>The Hanging Garden</i>	1998	Orion	<i>Le jardin des pendus</i>	2002	Editions du Rocher	Edith Ochs
10	<i>Dead Souls</i>	1999	Orion	<i>La mort dans l'âme</i>	2004	Editions du	Édith Ochs

						rocher	
11	<i>Set in Darkness</i>	2000	Orion	<i>Du fond des ténèbres</i>	2004	Edition du Masque	Aline Azoulay
12	<i>The Falls</i>	2001	Orion	<i>La Colline des chagrins</i>	2005	Edition du Masque	Daniel Lemoine
13	<i>Resurrection Men</i>	2002	Orion	<i>Une dernière chance pour Rebus</i>	2006	Le Masque	Freddy Michalski
14	<i>A Question of Blood</i>	2003	Orion	<i>Cicatrices</i>	2007	Le Masque	Daniel Lemoine
15	<i>Fleshmarket Close</i>	2004	Orion	<i>Fleshmarket Close</i>	2008	Le Masque	Daniel Lemoine
16	<i>The Naming of the Dead</i>	2006	Orion	<i>L'appel des morts</i>	2009	Le Masque	Daniel Lemoine
17	<i>Exit Music</i>	2007	Orion	<i>Exit Music</i>	2010	Le Masque	Daniel Lemoine
Nous notons que le recueil de nouvelles <i>A Good Hanging and other stories</i> , paru en 1992, n'a pas été traduit en français, même si le personnage de Rebus y est présent. Cela s'explique certainement pas le fait que ce recueil ne fait pas partie à proprement parler de la série des romans avec l'inspecteur Rebus.							
<u>Romans publiés sous le nom de Jack Harvey</u>							
	<i>Witch Hunt</i>	1993	<u>Orion Books</u>	<i>Nom de code: Witch</i>	2001	Le Masque	Daniel Lemoine
	<i>Bleeding Hearts</i>	1994	<u>Orion</u>	<i>Double détente</i>	2003	Le Masque	Daniel Lemoine
	<i>Blood Hunt</i>	1995	<u>Headline Book Publishing Ltd</u>	<i>Traques</i>	2007	Le Masque	Daniel Lemoine

Nous n'avons pas inclus les traductions des romans ne faisant pas partie de la série de l'inspecteur Rebus ou publiés sous le nom de Jack Harvey.

Tableau 2: année de parution et titre de la traduction dans l'ordre chronologique de la traduction

Année de parution	Titre de la traduction	Année de parution	Titre traduction
<u>Romans avec l'inspecteur Rebus</u>		<u>Romans publiés sous le nom de Jack Harvey</u>	
1998	<i>Le Carnet noir</i>		
1999	<i>Causes Mortelles</i>		
2000	<i>Ainsi saigne-t-il</i>		
		2001	<i>Nom de code: Witch</i>
2002	<i>L'Ombre du tueur</i>		
2002	<i>Le jardin des pendus</i>		
		2003	<i>Double détente</i>
2004	<i>La mort dans l'âme</i>		
2004	<i>L'étrangleur d'Edimbourg</i>		
2004	<i>Du fond des ténèbres</i>		
2004	<i>Le Fond de l'enfer</i>		
2005	<i>La Colline des chagrins</i>		
2005	<i>Rebus et le loup-garou de Londres</i>		
2005	<i>Piège pour un élu</i>		
2006	<i>Une dernière chance pour Rebus</i>		
2007	<i>Cicatrices</i>	2007	<i>Traques</i>
2008	<i>Fleshmarket Close</i>		
2009	<i>L'appel des morts</i>		
2010	<i>Exit Music</i>		

Annexe 5 : Verbes de dialogue dans un roman policier français

Quels verbes de dialogue sont utilisés en français ? Tableau des occurrences des verbes introducteurs de dialogue dans les chapitres 1 à 6 du roman *Un Lieu Incertain* de Fred Vargas, paru en 2008.

Verbe	Chap. 1	Chap. 2	Chap. 3	Chap. 4	Chap.5	Chap.6	Total
Achever		I	I				2
Admettre			I				1
Affirmer				I			1
Ajouter		I	I	I	I	I	5
Appeler		I					1
Approuver						I	1
Bougonner						I	1
Chuchoter		I					1
Commencer				I			1
Compléter			I				1
<i>Concéder sèchement</i>			I				1
Confirmer						II	2
Constater						I	1
Continuer					I		1
Couper		I	I	I			3
<i>Couper agressivement</i>						I	1
Corriger					I		1
Crier	I						1
Demander		III	III	II	IIII	III	19
Dire	III	IIIIIIII	IIIIIIIIIIII	IIII	IIII	IIIIIIIIIIII	60
<i>Dire doucement</i>					I		1
Enregistrer					I		1
Expliquer			I		I	I	3
Grogner		I					1
Gronder	I						1
<i>Se hâter de contrer</i>				I			1
Insister						I	1
Interrompre			II	I	I		4
Intervenir		I					1
Marmonner	I						1
Murmurer				I			1
Ordonner			I				1
Préciser			II		I	I	4
Proposer			I				1
<i>Rectifier d'un ton lugubre</i>				I			1
Répondre		II	I	I	I		5
Répéter		II	I	I			4
Reprendre		I	I	III	I		7
Suggérer			I			I	2
Traduire		II					2

<p>p.41</p>	<p>‘A fall.’ ‘Accident?’ She was drifting away from him. He spoke anyway. ‘His widow, she’d dressed their daughter to look like an angel. One way of dealing with it, I suppose.’ He paused, listening to Patience’s breathing grow regular. ‘I went to Fife tonight, back to the old town. Friends I haven’t seen in years.’ He looked at her. ‘An old flame, someone I could have ended up married to.’ Touched her hair. ‘No Edinburgh, no Dr Patience Aitken.’ His eyes turned towards the window. No Sammy... maybe no job in the police either. No ghosts. When she was asleep, he went back through to the living room and plugged headphones into the hi-fi. He’d added a record deck to her CD system. In a bag under the bookshelf he found his last purchases from Backbeat Records: Light of Darkness and Writing on the Wall, two Scottish bands he vaguely remembered from times past. As he sat to listen, he wondered why it was he was only ever happy on rewind. He thought back to times when he’d been happy, realising that at the time he hadn’t felt happy: it was only in retrospect that it dawned on him. Why was that? He sat back with eyes closed. Incredible String Band: ‘The Half-Remarkable Question’. Segue to Brian Eno: ‘Everything Merges with the Night’. He saw Janice Playfair the way she’d been the night she’d laid him out, the night that had changed everything. And he saw Alec Chisholm, who’d walked away from school one day and never been seen again. He didn’t have Alec’s face, just a vague outline</p>	<p>- Une chute. - Un accident ? Elle s’éloignait de lui. Il parla quand même, il en avait besoin. - Sa veuve, elle avait habillé leur fille pour qu’elle ait l’air d’un ange. Une façon de surmonter, je suppose. (Il s’interrompit, écouta le souffle de Patience devenir régulier et poursuivit.) Je suis retourné dans le Fife, ce soir, dans ma ville natale. Des amis que je n’avais pas revus depuis des années. (Il la regarda.) Une ancienne petite amie, avec qui j’ai bien failli me marier. (Il lui toucha les cheveux.) Tu vois, il n’y aurait pas eu d’Édimbourg, ni de docteur Patience Aitken. Ses yeux se tournèrent vers la fenêtre. Pas de Sammy non plus... ni de boulot dans la police peut-être. Ni de fantômes. Quand elle fut complètement endormie, il alla dans le séjour et brancha les écouteurs de la hi-fi. Il avait ajouté une platine au lecteur de CD de la jeune femme. Dans un sac sous l’étagère, il trouva sa dernière acquisition chez Backbeat Records : Light of Darkness et Writing on the Wall, deux groupes écossais d’autrefois dont il se souvenait vaguement. Comme il s’asseyait pour écouter, il se demanda pourquoi il n’était jamais aussi heureux qu’en retournant en arrière. Il repensa au temps où il avait été heureux et se rendit compte que, sur le moment, il ne se sentait pas heureux : il ne commençait à entrevoir le bonheur que rétrospectivement. Pourquoi ? Il se renversa dans son fauteuil, paupières closes. Incredible String Band : <i>The Half-Remarkable Question</i>¹. Suivi de Brian Eno : <i>Everything Merges with the Night</i>². Il vit Janice Playfair telle qu’elle était le soir où elle l’avait mis groggy, le soir où tout avait basculé. Et il vit Alec Chisholm, qui avait quitté l’école un jour et qu’on n’avait jamais revu. Il ne se rappelait plus la tête d’Alec, juste un vague contour</p>	<p>p.64</p>
-------------	--	--	-------------

p. 42	<p>and a way of standing, of composing himself. Alec the brainy one, the one who was going to go far.</p> <p>Only nobody'd expected him to go the way he did.</p> <p>Without opening his eyes, Rebus knew Jack Morton was seated in the chair across from him. Could Jack hear the music? He never spoke, so it was hard to know if sounds meant anything to him. He was waiting for the track called 'Bogeyman'; listening and waiting...</p> <p>It was nearly dawn when, on her way back from the toilet, Patience removed the headphones from his sleeping form and threw a blanket over him.</p>	<p>et une façon de se tenir, de garder son sang-froid. Alec était le type doué, celui qui irait loin.</p> <p>Sauf que personne ne s'attendait à ce qu'il aille aussi loin, en un sens.</p> <p>Sans ouvrir les yeux, Rebus sut que Jack Morton s'était assis dans le fauteuil en face de lui. Jack pouvait-il entendre la musique ? Comme il ne parlait pas, c'était difficile de savoir si les sons avaient un sens pour lui. Il attendait la chanson intitulée <i>Bogeyman</i>³. Il écoutait et il attendait...</p> <p>C'était presque l'aube quand, revenant des toilettes, Patience retira les écouteurs de la forme endormie et jeta une couverture sur lui.</p> <p>1. « La question à moitié remarquable. » 2. « Tout se confond dans la nuit. » 3. « Père Fouettard. »</p>	
-------	--	---	--

dialogue 2 : *Dead Souls*, pp. 102-103 / *La Mort dans l'âme*, pp. 137-139

p.102	<p>Back at Patience's flat in Oxford Terrace, Rebus poured himself a whisky and added water from a bottle in the fridge. She came through from the bedroom, eyes slanted in the sudden light, a pale yellow nightdress falling to her ankles.</p> <p>'Sorry if I woke you,' Rebus said.</p> <p>'I wanted a drink anyway.' She took grapefruit juice from the fridge door, poured herself a large glass. 'Good day?'</p> <p>Rebus didn't know whether to laugh or cry. They took the drinks into the living room, sat together on the sofa. Rebus picked up a copy of <i>The Big Issue</i>: Patience always bought it, but he was the one who read it. Inside, there were fresh appeals for MisPer information. He knew if he turned on the TV and went to Teletext, there was a listing for missing persons. He'd watched it from time to time, scanning a few pages. It was run by the National MisPer Helpline. Janice had said she'd contact them...</p> <p>'What about you?' he asked.</p>	<p>De retour chez Patience à Oxford Terrace, Rebus se versa un whisky qu'il coupa avec l'eau d'une bouteille du réfrigérateur. Elle sortit de la chambre à coucher, les yeux mi-clos pour ne pas être éblouie et vêtue d'une chemise de nuit jaune paille tombant jusqu'aux chevilles.</p> <p>- Désolé, je ne voulais pas te réveiller, dit Rebus.</p> <p>- J'avais soif de toute façon, répondit-elle en prenant du jus de pamplemousse dans la porte du réfrigérateur, dont elle se versa un grand verre. La journée a été bonne ?</p> <p>Rebus ne sut s'il devait rire ou pleurer. Ils emportèrent leurs verres au salon et s'assirent ensemble sur le sofa. Rebus prit un numéro de <i>The Big Issue</i>. Patience l'achetait toujours, mais c'était lui qui le lisait. À l'intérieur, il y avait de nouveaux appels à information sur des disparitions. S'il allumait la télévision pour mettre Teletext, il y aurait une liste de personnes disparues. Il lui était arrivé de regarder et de passer en revue quelques pages. C'était dirigé par une association d'envergure nationale qui avait un numéro vert. Janice l'avait contactée.</p> <p>- Et toi ? demanda-t-il.</p> <p>Patience fourra ses pieds sous elle.</p> <p>- Oh ! toujours la même rengaine. Parfois, je me dis qu'un robot ferait aussi bien l'affaire. Aux mêmes symptômes les mêmes remèdes. Amygdales, rougeole, vertiges...</p>	p. 137
p. 103	<p>Patience tucked her feet beneath her. 'Same old story. Sometimes, I almost think a robot could do the work. Same symptoms, same prescriptions. Tonsils, measles, dizzy spells...'</p> <p>'Maybe we could go away.' She looked at him. 'Just for a weekend.'</p> <p>'We tried it, remember? You got bored.'</p> <p>'Ach, that was the country.'</p> <p>'So which romantic interlude did you have in mind?'</p>	<p>On pourrait peut-être partir, dit Rebus. (Elle le regarda.) Juste un week-end.</p> <p>- On a déjà essayé une fois, tu te rappelles? Tu t'es cassé les pieds.</p> <p>- Bah! C'était la campagne.</p> <p>- Alors quel intermède romantique as-tu en tête ? Dundee ?</p>	p. 138

<p>Dundee? Falkirk? Kirkcaldy?</p> <p>He got up for a refill, asked her if she wanted one. She shook her head, her eyes on his empty glass.</p> <p>‘Second one today,’ he said, making for the kitchen.</p> <p>‘What’s brought this on anyway?’ She was following him.</p> <p>‘What?’</p> <p>‘The sudden notion of a holiday.’</p> <p>He glanced towards her. ‘I went to see Sammy yesterday. She said she speaks to you more than I do.’</p> <p>‘A bit of an exaggeration...’</p> <p>‘That’s what I said. But she had a point all the same.’</p> <p>‘Oh?’</p> <p>He poured less water into the glass this time. And maybe a drop more whisky too. ‘I mean, I know I can be... distracted. I know I’m a pretty lousy proposition.’ He closed the fridge, turned to her and shrugged. ‘That’s about it, really.’</p> <p>Kept his eyes on the glass as he spoke, wondering why it was that as he said the words, a holiday snap of Janice Mee flashed across his mind.</p> <p>‘I keep thinking you’ll come back,’ Patience said. He looked at her. She tapped her own head. ‘From wherever it is you’ve gone.’</p> <p>‘I’m right here.’</p> <p>She shook her head. ‘No you’re not. You’re not really here at all.’ She turned away, walked back through to the living room.</p>	<p>Falkirk ? Kirkcaldy ?</p> <p>Il se leva pour retourner faire le plein et lui demanda s’il pouvait la resservir. Elle refusa, les yeux sur le godet vide de Rebus.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Le deuxième de la journée, annonça-t-il en se dirigeant vers la cuisine. - D’où te vient cette idée-là ? demanda-t-elle en le suivant. - Laquelle ? - L’idée soudaine de partir en vacances. <p>Il lui jeta un coup d’œil.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Je suis allé voir Sammy hier. Elle m’a dit qu’elle te parlait plus que moi. - C’est un peu exagéré. - C’est ce que j’ai dit. Mais avoue qu’elle n’a pas tout à fait tort. - Ah bon ? <p>Il versa un peu moins d’eau dans son verre cette fois. Et peut-être un doigt de whisky de plus.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Enfin, bon, je sais que je peux être... distrait. Je sais que je ne suis pas toujours un cadeau. (Il referma la porte du réfrigérateur et se tourna vers elle.) Bon, voilà. <p>Les yeux fixés sur son verre il se demanda pourquoi, pendant qu’il prononçait ces mots, une photo de vacances de Janice Mee lui traversait l’esprit.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Je continue de croire que tu reviendras, dit Patience. (Il la regarda, elle se tapota le front.) De là où t’es parti. - Je suis ici. - Non, ce n’est pas vrai. Tu n’es pas vraiment là. <p>Elle fit demi-tour et retourna au séjour.</p>	<p>p. 139</p>
---	--	---------------

dialogue 3 : *Dead Souls*, pp. 153-154 / *La Mort dans l'âme*, pp. 203-204

p. 153	<p>At twenty past six, Rebus crept into Patience's flat on Oxford Terrace, armed with bread still warm from the oven, fresh milk and newspaper. He made himself a mug of tea and sat in the kitchen, reading the sports pages. At six forty-five he put the radio on, just as the central heating was kicking in. Made a fresh pot of tea, poured out a glass of orange juice for Patience. Sliced the bread and got a tray ready. Took it into the bedroom. Patience peered at him with one eye.</p>	<p>À 6 h 20, Rebus entra sur la pointe des pieds dans l'appartement de Patience à Oxford Terrace muni d'un pain chaud à peine sorti du four, de lait frais et du journal. Il se fit une tasse de thé et s'assit dans la cuisine en lisant les pages de sport. À 6 h 45, il alluma la radio au moment même où le chauffage central se remettait en route. Il prépara le thé dans la théière et versa un verre de jus d'orange pour Patience, coupa des tranches de pain et mit le tout sur un plateau qu'il emporta dans la chambre. Patience ouvrit un œil.</p>	p. 203
p. 154	<p>'What's this?' 'Breakfast in bed.' She sat up, arranged the pillows behind her. He laid the tray on her lap. 'Have I forgotten some anniversary?' He pushed a strand of hair back from her eyes. 'I just didn't want you oversleeping.' 'Why not?' 'Because as soon as you get up, I'm into that bed and asleep.' He dodged the butter-knife as she swiped it at him. They were both laughing when he started unbutton his shirt.</p>	<p>- Qu'est-ce que c'est ? - Petit déjeuner au lit. Elle se redressa et arrangea les coussins dans son dos. Il posa le plateau sur ses genoux. - J'ai oublié un anniversaire ou quoi ? Il repoussa une mèche qui lui tombait dans les yeux. - C'est juste que je ne voulais pas que tu dormes trop longtemps. - Tiens, pourquoi ? - Parce que dès que tu te seras levée, je me mets au pieu et je dors. Il esquiva le couteau à beurre quand elle voulut le frapper à la volée. Ils riaient tous les deux quand il commença à déboutonner sa chemise.</p>	p. 203

dialogue 4 : *Dead Souls*, pp. 212-213 / *La Mort dans l'âme*, pp. 275-277

<p>p. 212</p>	<p>He headed for Patience's: sod the surveillance. Oakes wasn't in his room. He was out on the streets. Rebus needed clean clothes, a shower, and more painkillers. As he stumbled through the door, Patience came into the hall, blinking her eyes sleepily. He held up both hands to pacify her.</p> <p>'It's not what you think,' he said.</p> <p>She came forward, held his hands, looking at the swelling.</p> <p>'Explain,' she said. So Rebus did just that.</p> <p>He lay in the bath, a cold compress on the back of his skull. Patience had rigged it up from a sandwich bag, some ice cubes, and a bandage. She was treating his hands with antiseptic cream, having cleaned them and established nothing was broken.</p> <p>'This man Oakes,' she said, 'I'm still not sure why he'd do it.'</p> <p>Rebus adjusted the ice-pack. 'To humiliate me. He made sure I'd be found by uniforms, out cold in a rubbish skip.'</p> <p>'Yes?' She dabbed on more ointment.</p> <p>'Knuckles bruised like I'd been fighting. And whoever I'd fought had whipped me. Found like that at the back of the hotel, there's only one real candidate. By morning, it'll be round every station in the city.'</p> <p>'Why would he do that?'</p> <p>'To show me he can. Why else?' He tried not to flinch as she rubbed cream into a cut.</p>	<p>Il rentra chez Patience. Merde pour la surveillance. De toute façon, Oakes n'était plus dans sa chambre, il était lâché dans les rues et Rebus avait besoin de se changer, de prendre une bonne douche plus quelques calmants supplémentaires. Comme il franchissait la porte en chancelant, Patience apparut tout ensommeillée dans l'entrée, clignant des yeux. Il leva les deux mains pour la calmer.</p> <p>- Ce n'est pas ce que tu crois, dit-il.</p> <p>Elle s'approcha, lui prit les mains et examina les endroits enflés.</p> <p>- Explique-moi, dit-elle.</p> <p>Ce qu'il fit.</p> <p>Allongé dans la baignoire, une compresse froide sous l'arrière du crâne, confectionnée avec les moyens du bord, c'est-à-dire un sac à congélation, des glaçons et un bandage. À présent, elle lui enduisait les mains d'une crème antiseptique après avoir nettoyé les plaies et vérifié qu'il n'avait rien de cassé.</p> <p>- Ce Oakes, dit-elle. Je ne comprends toujours pas pourquoi il a fait ça.</p> <p>Rebus arrangea le sac de glaçons.</p> <p>- Pour m'humilier. Il a fait en sorte que des bleus me retrouvent inconscient dans une benne à ordures.</p> <p>- Ah oui? dit-elle en ajoutant encore un peu de pommade.</p> <p>- Les articulations meurtries comme si je m'étais bagarré. Et que mon adversaire m'avait flanqué une raclée. Se retrouver comme ça derrière l'hôtel, il n'y en a qu'un à qui ça puisse arriver. Demain matin, l'histoire aura fait le tour de tous les commissariats de la ville.</p>	<p>p. 275</p>
---------------	---	--	---------------

<p>p. 213</p>	<p>‘I don’t know,’ she said. ‘Maybe to distract you.’ He looked at her. ‘From what?’ She shrugged. ‘You’re the detective here.’ She examined her handiwork. ‘I need to wrap your hands.’ ‘So long as I can still drive.’ ‘John...’ Knowing he’d pay no attention. ‘Patience, if I go round with hands looking like a mummy’s, he’s won this round.’ ‘Not if you refuse to play.’ He saw the depth of concern in her eyes, brushed her cheek with the back of his hand. Saw Janice doing the self-same thing to him, and withdrew his hand guiltily. ‘Hurts, does it?’ Patience asked, misreading the gesture. He nodded, not trusting himself to speak. Later, he sat on the sofa with a mug of weak tea. He’d washed down two more painkillers, prescription-strength. His soiled clothes had been bundled into a black bin-liner, ready for a trip to the cleaner’s. Such a shame, he thought, that his soiled thoughts couldn’t be steam-pressed so easily. When his mobile phone sounded, he stared at it hard. It lay on the coffee table in front of him, alongside his keys and small change. Patience was standing in the doorway as he finally picked the phone up. There was a little smile on her lips, but no humour in her eyes. She’d known all along he would answer it.</p>	<p>- Pourquoi ferait-il ça ? - Pour me montrer de quoi il est capable. Pourquoi, sinon ? Il essaya de ne pas broncher pendant qu’elle faisait pénétrer la crème dans une écorchure. - Je ne sais pas. Peut-être pour distraire ton attention. Il la regarda, interloqué. - De quoi ? - Comment le saurais-je ? poursuivit-elle en faisant la moue. C’est toi l’inspecteur, pas moi. (Elle examina son travail.) Il faut que je te mette un pansement. - Tant que je peux conduire... - John..., insista-t-elle, sachant déjà qu’il ne l’écouterait pas. - Patience, si je me balade les mains emballées comme celles d’une momie, il aura gagné le premier round. - Pas si tu refuses d’entrer dans son jeu. Il vit l’inquiétude dans ses yeux et lui effleura la joue du dos de sa main. Il vit Janice accomplir le même geste et retira sa main, mal à l’aise. - Tu as mal ? demanda-t-elle en se méprenant. Il hochait la tête sans oser parler. Plus tard, il s’assit sur le canapé avec une tasse de thé léger. Il avait avalé deux autres analgésiques, plus costauds. Ses vêtements souillés étaient enfermés dans un sac-poubelle noir, prêts à partir chez le teinturier. Dommage qu’on ne puisse pas expédier en même temps ses pensées sales au pressing. Quand son portable grésilla, il le regarda avec insistance. Il était posé sur la table basse devant lui, avec ses clés et sa monnaie. Patience se tenait dans l’entrée quand il se décida enfin à répondre. Elle avait un petit sourire aux lèvres, mais aucune gaieté dans les yeux. Elle savait bien qu’il finirait par répondre.</p>	<p>p. 276</p> <p>p. 277</p>
---------------	--	--	-----------------------------

dialogue 5 : *Dead Souls*, p. 261 / *La Mort dans l'âme*, p. 333

p. 261	He told Patience he wouldn't be seeing her. There must have been something in his tone of voice. 'Out on the ran-dan?' she said. 'You know me too well.'	Il prévint Patience qu'il ne pourrait pas la voir. Il devait y avoir quelque chose dans sa voix qui le trahit. - Tu vas au bistrot ? - Tu me connais trop bien.	p. 333
--------	--	---	--------

dialogue 6 : *Dead Souls*, p. 274 / *La Mort dans l'âme*, pp. 349-350

<p>p. 274</p>	<p>Picked up one of the phones and called Patience. ‘Morning,’ she said sleepily. ‘This is your alarm call.’ He could hear her stretch her back, sitting up in bed. ‘What time is it?’ He told her. ‘I couldn’t get back for breakfast, thought I’d phone instead.’ ‘Where are you?’ ‘St Leonard’s.’ ‘Did you sleep at Arden Street?’ ‘I managed a nap.’ ‘I don’t know how you do it.’ She was probably pushing hair out of her eyes. ‘I need eight hours minimum.’ ‘They say it’s the sign of a clear conscience.’ ‘What does that say about you?’ She knew he wasn’t going to answer that, asked instead if she’d see him for dinner. ‘Sure,’ he told her ‘Unless you don’t, of course.’ ‘Of course,’ she said. Then: ‘How’s the head?’ ‘Fine.’ ‘You liar. Try one day off the booze, John, just for me. One day, and tell me you don’t feel better in the morning.’ ‘I know I’ll feel better in the morning. Problem is, as soon as I have a drink, I forget.’ ‘Bye, John.’</p>	<p>Il prit un des téléphones et appela Patience. - Mmonjour, marmonna-t-elle toute ensommeillée. - C’est ton réveille-matin préféré. Il l’entendait s’étirer, s’asseoir sur le lit. - Quelle heure est-il ? Il le lui dit. - Comme je n’ai pas pu rentrer à temps pour le petit déj’, je t’appelle. - Où tu es ? - À St Leonard. - Tu as dormi à Arden Street ? - J’ai réussi à piquer un roupillon. - Je me demande comment tu fais. (Elle devait repousser ses cheveux qui lui tombaient dans les yeux.) J’ai besoin de huit heures au minimum. - On dit que c’est le signe d’une conscience tranquille. - Ce qui en dit long sur la tienne, non ? Elle savait qu’il ne répondrait pas et préféra lui demander s’ils se verraient pour le dîner. - Certainement, dit-il. À moins que tu ne puisses pas, bien sûr. - Bien sûr, dit-elle, puis elle ajouta : Comment va la tête ? - Super. - menteur. Essaie un jour sans alcool, John, juste pour moi. Un jour seulement, et tu me diras si tu ne te sens pas mieux le matin. - Je sais que je me sentirais mieux le matin. Le problème c’est que, dès que je bois, j’oublie. - Ciao, John.</p>	<p>p. 349</p> <p>p. 350</p>
---------------	--	--	-----------------------------

	'Bye, Patience.' Patience: more than living up to her name.	- Ciao, Patience. Patience, la bien nommée.	
--	--	--	--

dialogue 7 : *Dead Souls*, pp. 291-292 / *La Mort dans l'âme*, pp. 371-372

<p>p. 291</p>	<p>'I'll just phone Patience,' he said, easing his mobile out of his pocket. They were back in the car, heading for the A90. Patience sometimes went out with friends on a Friday night; it was a regular thing – drinks and a meal, maybe a play or concert. Three other women doctors: two of them divorced, one still apparently happily married. She answered on the fourth ring.</p> <p>'It's me,' he said.</p> <p>'What have I told you about using that thing when you're driving?'</p> <p>'I'm stalled at lights,' he lied, giving Janice a conspirator's wink. She looked uncomfortable.</p> <p>'Got plans?'</p> <p>'I've to go to Fife, couple of interviews I want to get out of the way. I'll probably stay the night. Are you going out?'</p> <p>'In about twenty minutes.'</p> <p>'Say hello to the gang from me.'</p> <p>'John... When are we going to see one another?'</p> <p>'Soon.'</p> <p>'This weekend?'</p> <p>'Almost certainly.'</p> <p>'I'm going over to Sammy's tomorrow.'</p>	<p>- Je vais juste appeler Patience, déclara-t-il en sortant le portable de sa poche.</p> <p>Ils étaient ensemble dans la voiture et roulaient en direction de l'A90. Patience sortait généralement avec des amies le vendredi soir. C'était une habitude, elles prenaient un verre et allaient dîner, puis s'offraient le théâtre ou un concert. Trois autres femmes docteurs, dont deux divorcées, et une autre mariée et encore heureuse en ménage apparemment. Patience répondit à la quatrième sonnerie.</p> <p>- C'est moi, annonça-t-il.</p> <p>- Qu'est-ce que je t'ai dit concernant l'usage de cet engin quand tu es au volant ?</p> <p>- Je suis coincé aux feux, mentit-il avec un clin d'œil complice à Janice qui eut l'air mal à l'aise.</p> <p>- Tu as des projets ?</p> <p>- Je dois aller dans le Fife, quelques interrogatoires dont je veux me débarrasser. J'y passerai sûrement la nuit. Et toi, tu sors ?</p> <p>- Dans une vingtaine de minutes.</p> <p>- Salue la bande pour moi.</p> <p>- John... quand est-ce qu'on va se voir ?</p> <p>- Bientôt.</p> <p>- Ce week-end ?</p> <p>- Presque à coup sûr.</p> <p>- J'irai voir Sammy demain.</p>	<p>p. 371</p> <p>p. 372</p>
<p>p. 292</p>	<p>'Right,' he said. Sammy would tell Patience about Janice. Patience would know Janice had been in the car when he'd called her. 'I'm staying the night with some friends: Janice and Brian.'</p> <p>'The ones you were at school with?'</p>	<p>- Parfait, dit-il. (Et toc. Sammy allait lui parler de Janice. Patience saurait que Janice était dans l'auto quand il l'avait appelée.) Je vais passer la nuit chez des amis, Janice et Brian.</p>	

	<p>‘That’s right. I didn’t realise I’d mentioned them.’</p> <p>‘You hadn’t. Thing is, as far as I’m aware you haven’t <i>made</i> any friends since school.’</p> <p>‘Bye, Patience,’ he said, easing into the outside lane and putting his foot down.</p>	<p>- Avec qui tu es allé à l’école?</p> <p>- C’est juste. Je ne savais pas que je t’en avais parlé.</p> <p>- Non. Mais pour autant que je sache, tu ne t’es pas fait d’amis depuis.</p> <p>- Ciao, Patience, dit-il en se glissant sur la voie de droite et en appuyant sur le champignon.</p>	
--	---	--	--

<p>p. 316</p>	<p>treading it in. I've tried cleaning it off.'</p> <p>A white snail's trail of footprints... Rebus thought of the white tracks leading to his father's grave. He stared at her, then went to the front door and opened it. Behind him, she reached for the light-switch, illuminating the patio. Rebus saw the paint. Words daubed in foot-long letters on the paving-stones. He angled his head to read them.</p> <p>YOUR COP LOVER KILLED DARREN.</p> <p>The whole message underlined.</p> <p>'Christ,' he gasped.</p> <p>'Is that all you can say?' Her voiced trembled. 'I've been trying to get you all weekend!'</p> <p>'I was... When did it happen?' He was walking around the message.</p> <p>'Friday night. I came home late, went to bed. About three, I woke up with a headache. Went to get some water, put the hall light on... 'She was pulling back her hair with her hands, her face stretching, tightening. Saw the paint, came out here, and ...'</p> <p>'I'm sorry, Patience.'</p> <p>'What does it mean?'</p> <p>'I'm not sure.' Oakes again. All the time Rebus had been in Fife, Oakes had been right here, making his next move. He didn't just know about Janice, he knew about Patience too. And had told Rebus as much, telling him it was lucky he knew a doctor.</p> <p>He'd telegraphed the move, and Rebus hadn't read it.</p> <p>'You're lying,' Patience said. 'You know damned well. It's <i>him</i>, isn't it?'</p>	<p>Des empreintes de pied pareilles à la bave de l'escargot... Rebus pensa aux traces de peinture blanche conduisant à la tombe de son père. Il la regarda fixement, puis alla à la porte et l'ouvrit. Derrière lui, elle tendit la main pour pousser l'interrupteur et éclairer le patio. Et il vit la peinture. Des mots barbouillés en lettres de trente centimètres sur les dalles. Il inclina la tête pour lire.</p> <p>TON POULET A TUÉ DARREN.</p> <p>Le tout souligné d'un trait.</p> <p>- Putain ! balbutia-t-il.</p> <p>- C'est tout ce que tu trouves à dire ? demanda-t-elle d'une voix tremblante. J'ai passé le week-end à essayer de te joindre.</p> <p>- J'étais... C'est arrivé quand ?</p> <p>Il contournait le message.</p> <p>- Vendredi soir. Je suis rentrée tard et je me suis mise au lit. Vers trois heures, je me suis réveillée avec un mal de crâne, je suis allée chercher de l'eau, j'ai allumé dans le vestibule... (Elle repoussait ses cheveux avec les mains, le visage tendu.) J'ai vu la peinture, je suis sortie ici et alors...</p> <p>- Je suis navré, Patience.</p> <p>- Qu'est-ce que ça veut dire ?</p> <p>- Je n'en sais rien.</p> <p>Oakes encore. Pendant que Rebus se trouvait dans le Fife, Oakes se trouvait ici même et préparait son prochain coup. Il ne savait pas seulement pour Janice, il savait aussi pour Patience. Et il ne l'avait pas caché, puisqu'il avait dit à Rebus qu'il avait de la chance de connaître un médecin. Il n'avait pas eu besoin de cacher son jeu, puisque Rebus était incapable de décrypter le message.</p> <p>- Tu mens ! s'écria Patience. Tu le sais. Tu sais pertinemment</p>	<p>p. 403</p>
---------------	---	---	---------------

<p>p. 317</p>	<p>Rebus tried putting his arms round her, but she shrugged him off.</p> <p>‘I called St Leonard’s,’ she said. ‘They sent someone round. Two kids in uniform. In the morning, Siobhan turned up.’ She smiled. ‘She took me out for breakfast. I think she knew I hadn’t been to sleep. It made me realise how vulnerable this place is. Garden at the back: anyone could scale the wall, get in through the conservatory. Or break down the front door: who’s going to notice?’ She looked at him. ‘Who am I going to call?’</p> <p>He made again to put his arms around her. This time she allowed it, but he could feel resistance.</p> <p>‘I’m sorry,’ he repeated. ‘If I’d known... if there’d been any way...’ Friday night he’d switched off his mobile. Now he asked himself why. To conserve the battery? It was what he’d told himself back then, but maybe he’d been trying to block Fife off from everything else in his life; so busy thinking about Janice, he’d ignored Oakes’s more obvious move. He kissed Patience’s hair. Skewed perspective, not thinking straight. Oakes was winning every fucking round. The bond Rebus felt with Janice was undeniable, but was all about failed chances. In the here and now, Patience was his lover. Patience was the one he was holding and kissing.</p> <p>‘It’ll be all right,’ he told her. ‘Everything’s going to be OK.’</p> <p>She pulled away from him, wiped her eyes with the sleeve of her gown. ‘Something funny’s happened to your voice. You’ve gone all Fife.’</p>	<p>que c’est <i>lui</i>, n’est-ce pas ?</p> <p>Il essaya de la prendre dans ses bras, mais elle le repoussa.</p> <p>- J’ai appelé St Leonard, reprit-elle. Ils ont envoyé quelqu’un patrouiller. Deux jeunes en uniforme. Puis, le lendemain matin, heureusement, Siobhan est venue. (Elle grimaça un sourire.) Elle m’a emmenée prendre le petit déjeuner dehors. Elle devait se douter que j’avais passé une nuit blanche. Brusquement, je me suis rendu compte à quel point cet endroit est mal protégé. Le jardin sur l’arrière, n’importe qui peut sauter le mur pour accéder au jardin ou forcer la porte. Qui le remarquera ? (Elle le regarda.) Qui je suis censée appeler ?</p> <p>Il tenta de nouveau de la prendre dans ses bras. Cette fois, elle se laissa faire mais il sentit sa résistance.</p> <p>- Je suis vraiment navré, répéta-t-il. Si j’avais su... s’il y avait eu un moyen...</p> <p>Vendredi soir, il avait éteint son portable. Maintenant il se demandait pourquoi. Pour économiser la batterie ? C’était le prétexte qu’il s’était trouvé sur le coup, mais peut-être cherchait-il simplement à couper le Fife du reste de sa vie. Il était si occupé à penser à Janice que le reste était passé au second plan, lui faisant oublier le danger le plus évident. Il déposa un baiser sur les cheveux de Patience. Une vision faussée, donc les idées à côté de la plaque. Oakes était en train de gagner chaque round. Si le lien qui liait Rebus à Janice était indéniable, il éprouvait surtout la nostalgie des occasions manquées. En revanche, ici et maintenant, c’était Patience, la femme de sa vie. C’était elle qu’il tenait dans ses bras et embrassait.</p> <p>- Ça va aller, lui dit-il. Tout va s’arranger.</p> <p>Elle s’écarta de lui et s’essuya les yeux avec la manche de sa robe de chambre.</p> <p>- C’est drôle, on dirait que tu as pris l’accent du Fife.</p>	<p>p. 404</p>
---------------	---	---	---------------

	<p>He smiled. 'I'll make us some tea. You go back to bed. If you need me, you know where I'll be.'</p> <p>'And where's that?'</p> <p>'Ben the scullery, hen.'</p>	<p>Il sourit</p> <p>- Je vais préparer du thé. Allez, retourne te coucher. Si tu as besoin de moi, tu sais ce qu'il faut faire.</p> <p>- Et c'est quoi?</p> <p>- Tu siffles, poupée.</p>	
--	---	--	--

dialogue a : *Dead Souls*, pp. 317-318 / *La Mort dans l'âme*, p. 404

p. 317	<p>'Know what she did last night?' Patience had said – meaning Siobhan; talking to Rebus. 'Phoned to check I was all right. Said if I wasn't, I could sleep round at her place.' A lazy half-drunken smile, and she got up to make the coffee. It was then that Rebus voiced his suspicions to Siobhan.</p>	<p>- Tu sais ce qu'elle a fait hier soir ? demanda Patience, parlant de Siobhan et s'adressant à Rebus. Elle a appelé pour savoir comment j'allais. Elle m'a même proposé de venir dormir chez elle.</p> <p>Un sourire langoureux, un peu ivre, puis elle se leva pour préparer le café. Rebus en profita pour faire part de ses soupçons à Siobhan.</p>	p. 404
p. 318			

dialogue b : *Dead Souls*, p. 319 / *La Mort dans l'âme*, p. 407

p. 319	<p>That evening, he told Patience he had to go home. 'Couple of things I need. I'll be back later.' He kissed her. 'You all right here, or do you want to come with me?'</p> <p>'I'll stay,' she said.</p>	<p>Ce soir-là, il dit à Patience qu'il devait rentrer à son appartement.</p> <p>- Deux ou trois choses à prendre. Je reviens tout à l'heure. (Il l'embrassa.) Ça ira ou tu veux venir avec moi ?</p> <p>- Je reste ici, décida-t-elle.</p>	p. 407
--------	--	--	--------

<p>p. 375</p>	<p>‘Anyone would think you were the one with the drink problem,’ he said, making sure he was smiling as he spoke.</p> <p>She was getting comfortable again. A splash of wine fell on to the back of her hand, and she put her mouth to it.</p> <p>‘No, I just like a little bit too much now and again. So, have you thought about sleeping with her?’</p> <p>‘Christ, Patience...’</p> <p>‘I’m interested, that’s all. Sammy says Janice had a look about her.’</p> <p>‘What sort of look?’</p> <p>Patience frowned, as if trying to recall the exact words. ‘Hungry. Hungry and a little desperate, I think. How’s the marriage?’</p> <p>‘Rocky,’ Rebus admitted.</p> <p>‘And you going to Fife... did that help?’</p> <p>‘I didn’t sleep with her.’</p> <p>Patience wagged a finger. ‘Don’t go defending yourself before an accusation’s made. You’re a detective, you know how it looks.’</p> <p>He glared at her. ‘Am I a suspect?’</p> <p>‘No, John, you’re a man. That’s all.’ She took another sip of wine.</p> <p>‘I wouldn’t hurt you, Patience.’</p> <p>She smiled, stretched out a hand as if to squeezed his, but he was too far away. ‘I know that, sweetheart. But the thing is, you wouldn’t even be thinking of me at the time, so the idea of hurting me or not hurting me wouldn’t enter into it.’</p>	<p>Elle se réinstalla confortablement. Une goutte de vin éclaboussa le dos de sa main, qu’elle lécha.</p> <p>- Non, mais j’aime dépasser un peu la limite de temps à autre. Alors, est-ce que tu as pensé à coucher avec elle ?</p> <p>- Bon sang, Patience...</p> <p>- Ça m’intéresse, c’est tout. Sammy dit que Janice avait un air spécial.</p> <p>- Quel genre d’air?</p> <p>Patience fronça les sourcils, comme si elle essayait de se rappeler exactement les mots.</p> <p>- L’air affamé. Affamé et un peu désespéré, je crois. Comment marche le mariage?</p> <p>- Chancelant, reconnut-il.</p> <p>- Et ta visite dans le Fife... ça a aidé ?</p> <p>- Je n’ai pas couché avec elle.</p> <p>Patience agita l’index.</p> <p>- Ne te défends pas avant d’être accusé. Tu es inspecteur, tu sais que ça fait mauvaise impression.</p> <p>Il la fusilla du regard.</p> <p>- Est-ce que je suis suspect ?</p> <p>- Non, John, tu es un homme, c’est tout, constata-t-elle avant de prendre une autre gorgée.</p> <p>- Je ne veux pas te faire de mal, Patience.</p> <p>Elle sourit, tendit la main comme pour prendre la sienne, mais il était trop loin.</p> <p>- Je le sais, mon chéri. Mais le problème, c’est que tu ne penserais même pas à moi à ce moment-là, de sorte que l’idée de me faire du mal ou non n’entrerait pas en ligne de compte.</p> <p>- Tu es si sûre de toi.</p> <p>- John, je le vois chaque jour. Des femmes viennent en</p>	<p>p. 478</p>
---------------	---	--	---------------

<p>p. 376</p>	<p>‘You’re so sure.’</p> <p>‘John, I get it every single day. Wives coming into the surgery, wanting anti-depressants. Wanting <i>anything</i> that’ll help them get through the bloody awful marriages they’ve found themselves in. They tell me things. It all spills out. Some of them turn to drink or drugs, some slash their wrists. It’s bizarre how seldom they just walk out. And the ones who do walk out are usually the ones married to the violent cases.’ She looked at him. ‘Do you know what <i>they</i> do?’</p> <p>‘End up going back?’ he guessed.</p> <p>She focused on him. ‘How do you know?’</p> <p>‘I get them too, Patience. The domestics, the neighbours who complain of screams and punches. The same wives <i>you</i> get, only further down the road. They won’t press charges. They get put into a hostel. And later, they walk back to the only life they really know.’</p> <p>She blinked away a tear. ‘Why does it have to be like that, John?’</p> <p>‘I wish I knew.’</p> <p>‘What’s in it for us?’</p> <p>He smiled. ‘A paycheque.’</p> <p>She had stopped looking at him. Picked her book off the floor, put down her wine glass. ‘The man who painted that message... What was he trying to do?’</p> <p>‘I’m not sure. Maybe he wanted me to know he’d been here.’</p> <p>She had found her page, stared at the words without moving her eyes. ‘Where is he now?’</p> <p>‘Lost on the hills and freezing to death.’</p>	<p>consultation pour demander des antidépresseurs. Elles veulent n’importe quoi pour arriver à supporter le mariage abominable dans lequel elles sont coincées. Elles me racontent des choses, ça sort tout seul, ça déborde. Certaines se mettent à boire ou se droguent, d’autres se coupent les veines. C’est curieux de voir combien peu tournent les talons et claquent la porte. Et celles qui s’en vont sont généralement les femmes battues. (Elle le regarda.) Tu sais ce qu’elles font ?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Elles finissent par revenir ? <p>Elle le scruta en plissant les paupières.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Comment tu sais ça ? - Je les récupère, moi aussi, Patience. Les problèmes de violence conjugale, avec les voisins qui se plaignent des cris et des coups, c’est aussi pour nous. Les mêmes femmes que tu reçois, mais un peu plus tard. Elles refusent de porter plainte. On les met dans des centres d’accueil. Et plus tard, elles retournent vers la seule vie qu’elles ont connue. <p>Elle ravala ses larmes.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pourquoi ça doit être comme ça ? - J’aimerais le savoir. - Et qu’est-ce que ça nous apporte ? - Un salaire, dit-il en souriant. <p>Elle ne le regardait plus. Elle ramassa son livre et reposa son verre.</p> <ul style="list-style-type: none"> - L’homme qui a écrit ce message... Qu’est-ce qu’il essayait de faire ? - Je n’en sais rien. Peut-être qu’il voulait que je sache qu’il était venu. <p>Elle avait retrouvé sa page et regardait les mots, le regard fixe.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Où est-il maintenant ? 	<p>p. 479</p>
---------------	--	--	---------------

<p>p. 377</p>	<p>‘You really think so?’ ‘No,’ he admitted. ‘Someone like Oakes... that would be too easy.’ ‘Will he come after you?’ ‘I’m not at the top of his list.’ No, because Alan Archibald was still alive. X-rays had shown a skull fracture; Archibald would be in hospital a little longer. There was a police guard on his bed. ‘Will he come here?’ Patience asked. The CD had finished; there was silence in the room. ‘I don’t know.’ ‘If he tries painting my flagstones again, I’ll give him a bloody good kicking.’ Rebus looked at her, then began laughing. ‘What’s so funny?’ she said. Rebus was shaking his head. ‘Nothing really. I’m just glad you’re on my side, that’s all.’ She raised the wine glass to her lips again. ‘What makes you so sure of that, Inspector?’ Rebus raised his own glass to her, pleased that until Patience had mentioned her, he hadn’t thought once that evening of Janice Mee. He hit ‘Replay’ on the CD remote. ‘This guy sounds like he needs help,’ Patience said. ‘He did,’ Rebus told her. ‘He OD’d.’ She looked at him and he shrugged. ‘Just another casualty,’ he said. Later, he headed outside for a cigarette. The message was still there on the patio: YOUR COP LOVER KILLED DARREN. The workmen would start cleaning it off tomorrow. Oakes said he’d followed Darren but</p>	<p>- Perdu dans les montagnes où il pèle de froid. - Tu le crois vraiment? - Non, admit-il. Quelqu’un comme Oakes... ce serait trop facile. - Il va venir te chercher? - Je ne suis pas sa priorité. Pas tant qu’Alan Archibald était encore en vie. Les radios avaient montré la présence d’une fracture du crâne. Archibald allait rester hospitalisé encore quelques temps. Il avait un agent de police auprès de lui. - Il va venir ici ? demanda-t-elle. Le CD était fini. Le silence envahit la pièce. - Je n’en sais rien. - S’il essaie de nouveau de saloper ma terrasse, je lui fous une trempe de première. Rebus la regarda, puis il éclata de rire. - Qu’est-ce que ça a de drôle ? - Rien, rien, dit-il. Je suis content de t’avoir de mon côté, c’est tout. - Comment pouvez-vous en être aussi sûr, inspecteur ? Il leva son verre à sa santé, heureux de réaliser que Janice n’avait pas effleuré son esprit de la soirée avant que Patience mentionne son nom. Il pressa la touche « Replay » de la télécommande. - Ce type a l’air plutôt mal en point, constata Patience, à propos de la musique. - C’est juste, répondit-il. Il a fait une overdose. (Elle leva les yeux et il haussa les épaules.) Une autre victime. Plus tard, il sortit pour griller une sèche. Le message était toujours visible sur la terrasse: TON POULET A TUÉ DARREN.</p>	<p>p. 480</p>
---------------	---	---	---------------

	<p>lost him. Well, someone had found him. Rebus wasn't going to take the blame for that. Cigarette lit, he climbed the steps. There was a marked patrol car parked directly outside, a message to Cary Oakes should he think about paying a visit. Rebus had a word with the two officers inside, finished his cigarette and headed back indoors.</p>	<p>Les ouvriers devaient se mettre au boulot le lendemain. Oakes disait avoir suivi Darren mais avoir perdu sa trace. Dans ce cas, quelqu'un l'avait retrouvée. Rebus n'allait pas se le reprocher. Sa clope allumée, il grimpa les marches. Il y avait une voiture de patrouille garée devant la maison, un message pour Cary Oakes si jamais il se sentait d'humeur à traîner dans les parages. Rebus échangea quelques mots avec les deux agents assis à l'intérieur, il finit sa cigarette et rentra retrouver Patience.</p> <p>1. « Lune rose. »</p>	
--	---	---	--

dialogue c : *Dead Souls*, p. 378 / *La Mort dans l'âme*, p. 481

p. 378	<p>Rebus felt like dead weight. He'd made breakfast for Patience – orange juice and two sachets of Resolve – and had been complimented on both his diagnosis and his bedside manner. She'd said she'd make the surgery Ok.</p> <p>'I just hope no one expects me to do my Agony Aunt bit today.'</p>	<p>Rebus avait l'impression d'être un poids mort. Il avait préparé le petit déjeuner pour Patience – un jus d'orange et deux sachets d'aspirine – et reçu des compliments tant pour son diagnostic que pour ses talents de garde-malade. Elle se sentait en état d'assurer ses consultations.</p> <p>- Pourvu que personne ne me demande de m'occuper des âmes en peine aujourd'hui⁹.</p>	p. 481
--------	--	--	--------

dialogue 11 : *Dead Souls*, p. 466 / *La Mort dans l'âme*, pp. 590-591

p. 466	<p>Rebus stumbled down the road to Oxford Terrace, dumped his clothes in the washing basket and had a shower.</p> <p>‘You still reek,’ Patience told him as he climbed into bed.</p> <p>‘I’m keeping up traditions,’ Rebus said. ‘Edinburgh’s not called “Auld Reekie” for nothing.’</p>	<p>Il repartit d’un pas chancelant en direction d’Oxford Terrace, jeta ses vêtements dans le panier à linge sale et prit une douche.</p> <p>- Tu empestes encore, lui dit Patience comme il se mettait au lit.</p> <p>- Je défends les traditions, répondit-il. Édimbourg ne sent pas la rose, c’est bien connu.</p>	p. 590 p.591
--------	--	--	-----------------

dialogue entre Jamie et Rebus : *Dead Souls*, pp. 389-392 / *La Mort dans l'âme*, pp. 495-499

p. 389	There were civilians mixed in with the reporters: passers-by and the curious. A woman in a GAP T-shirt was trying to hand out leaflets: Van Brady. Across the road, a kid sat balanced on his bike, one hand touching a lamp-post for support. Rebus recognised him: Van's youngest. No leaflets; no T-shirt – Rebus wondered about that. Was the boy less easily swayed than those around him?	Au milieu des reporters se trouvaient des badauds, passants ou curieux. Une femme en tee-shirt du GAP essayait de distribuer des prospectus : Van Brady. De l'autre côté de la rue, un gamin était juché sur sa bicyclette, une main posée sur un réverbère pour garder l'équilibre. C'était le cadet de Van. Sans prospectus ni tee-shirt. Rebus s'en étonna. Le garçon était-il moins facile à embrigader que le reste des troupes ?	p. 495
p. 390	'And I'd like to thank the police for all their hard work.' Joanna Horman was saying. You're welcome, Rebus thought to himself, pushing through the scrum and crossing the road. 'But most of all, I'd like to thank everyone at GAP for their support.' A loud roar of agreement went up from Van Brady... 'It's Jamie, isn't it?' The boy on the bike nodded. 'And you're the cop who came looking for Darren.' Darren: first name only. Rebus took out a cigarette, offered one to Jamie, who shook his head. Rebus lit up, exhaled. 'I suppose you saw Darren around a bit?' 'He's dead.' 'But before then. Before the story got out.' Jamie nodded, eyes guarded. 'Did he ever try anything?' Now Jamie shook his head. 'He just said hello, that's	« Et je tiens à dire merci à la police pour tout le mal qu'elle s'est donné », déclarait Joanna Horman. (Il n'y a pas de quoi, se dit Rebus en se frayant un chemin à travers la mêlée pour traverser la rue.) « Mais plus que tout, je voudrais remercier tous les membres du GAP pour leur soutien. » Van Brady poussa un rugissement enthousiaste. - Tu t'appelles Jamie, n'est-ce pas ? - Ouais, dit le gamin sur son vélo. Et vous, vous êtes le flic qui cherchait Darren. Darren, le prénom seulement. Rebus sortit une cigarette, en offrit une à Jamie, qui refusa. Il l'alluma et prit une bouffée. - Je suppose que tu voyais assez souvent Darren ? - Il est mort. - Mais avant... avant toutes ces salades. Il hocha la tête, l'air méfiant. - Est-ce qu'il a jamais essayé quelque chose ? - Non, non, affirma Jamie en secouant vigoureusement la tête. Il disait bonjour en passant, c'est tout. - Il traînait autour du terrain de jeux ?	p. 496

<p>p. 391</p>	<p>all.’</p> <p>‘Did he hang around the playground?’</p> <p>‘Not that I saw.’ He was staring at the scene across the road.</p> <p>‘Looks like Billy’s the centre of attention, eh?’ Rebus got the feeling Jamie was jealous, but trying not to let it show.</p> <p>‘Yeah.’</p> <p>‘I bet you’re glad he’s back.’</p> <p>Jamie looked at him. ‘Cal’s moved in with his mum.’</p> <p>Rebus took another draw on his cigarette. ‘She’s booted Ray out then?’ Jamie nodded again.</p> <p>‘And moved your brother in?’ Rebus looked impressed. ‘That’s fast work.’</p> <p>Jamie just grunted. Rebus saw an opening.</p> <p>‘You don’t sound too chuffed: are you going to miss him?’</p> <p>Jamie shrugged. ‘Not bothered.’ But he was. His brother had moved out; his mother was busy with GAP; and now Billy Boy Horman was getting all the attention.</p> <p>‘You ever see Darren with anyone? I don’t mean kids, I mean visitors.’</p> <p>‘Not really.’</p> <p>Rebus angled his face so Jamie had little choice but to look at him. ‘You don’t sound too sure.’</p> <p>‘Someone came looking for him.’</p> <p>‘When?’</p> <p>‘When all the stuff about GAP started.’</p> <p>‘Friend of Darren’s?’</p>	<p>- Jamais vu.</p> <p>Il ne quittait pas des yeux la scène sur l’autre trottoir.</p> <p>- On dirait que Billy tient la vedette, non ? demanda Rebus, qui eut l’impression que le gamin était jaloux mais ne voulait pas le montrer.</p> <p>- Ouais.</p> <p>- Je suis sûr que tu es content de le revoir.</p> <p>Jamie se tourna vers lui.</p> <p>- Cal s’est mis avec sa mère.</p> <p>Le policier prit le temps de tirer une taffe.</p> <p>- Alors elle a flanqué Ray à la porte ?</p> <p>Jamie acquiesça d’un geste.</p> <p>- Et elle a pris ton frangin à la place ? (Il eut l’air impressionné.) Elle n’a pas perdu de temps. Vite fait bien fait.</p> <p>Jamie grogna pour toute réponse. Rebus sauta sur l’occasion.</p> <p>- Tu n’as pas l’air à la fête. Ton frère va te manquer ?</p> <p>- Je m’en fiche, fit-il en haussant les épaules.</p> <p>Mais ce n’était pas vrai. Son frère était parti, sa mère s’occupait du GAP et maintenant, il n’y en avait plus que pour Billy Boy Horman.</p> <p>- Il t’es arrivé de voir Darren avec quelqu’un ? Je ne veux pas dire des gosses mais des visiteurs.</p> <p>- Pas vraiment.</p> <p>Rebus se pencha pour que Jamie soit obligé de le regarder en face.</p> <p>- Tu n’as pas l’air d’en être sûr.</p> <p>- Quelqu’un est venu le demander.</p> <p>- Quand ça ?</p> <p>- Quand toutes ces salades ont commencé avec le GAP.</p>	<p>p. 497</p>
---------------	--	--	---------------

<p>p. 392</p>	<p>Another shrug. ‘He didn’t say.’ ‘Well, what did he say, Jamie?’ ‘Said he was looking for the guy from the newspaper. He had the paper with him.’ The paper: the story outing Darren Rough. ‘Were those his exact words: “the guy from the newspaper”?’ Jamie smiled. ‘I think he said “chap”.’ ‘Chap?’ Jamie put on a posh voice. ‘“The chap who was in the newspaper.”’ ‘Not a local then?’ Now Jamie let out a stuttering laugh. ‘What did he look like?’ ‘Old, quite tall. He had a moustache. His hair was grey, but the moustache was black.’ ‘You’d make a good detective, Jamie.’ Jamie wrinkled his nose in distaste. His mother had spotted the conversation, was making to cross the road towards them. ‘Jamie!’ she called, trying to weave between traffic. ‘What did you tell him, Jamie?’ ‘I pointed to Darren’s flat. Told him I knew Darren wasn’t in.’ ‘What did the man do?’ ‘Gave me a fiver.’ He looked around, almost furtively. ‘I followed him back to his car.’ Rebus smiled. ‘You really would make a detective.’ Another shrug. ‘It was a big white car. I think it was a</p>	<p>- Un ami à lui ? - Il l’a pas dit. - Alors qu’est-ce qu’il a dit, Jamie ? - Il a dit qu’il cherchait le type qui était dans le journal. Il avait le journal avec lui. Sous-entendu, le récit révélant dans la presse les penchants pédophiles de Darren Rough. - C’est ce qu’il a dit exactement: « Le type qui est dans le journal »? - Non, je crois qu’il a dit le « garçon », corrigea Jamie avec un sourire. - « Le garçon »? - C’est ça, confirma Jamie qui mima l’accent snobinard du bourgeois: « Le garçon qu’on voit dans le journal. » - Donc ce n’était pas quelqu’un du quartier ? Le gamin laissa échapper un rire hésitant. - Comment il était ? - Vieux, assez grand, une moustache. Les cheveux gris, mais la moustache noire. - Bravo, tu ferais un bon enquêteur, Jamie. Jamie plissa le nez avec dégoût. Sa mère, qui avait repéré la conversation, s’apprêtait à traverser la rue pour les rejoindre. - Jamie! cria-t-elle en essayant de se glisser entre les voitures. - Qu’est-ce que tu lui a dit, Jamie ? le pressa Rebus. - Je lui ai indiqué l’appart de Darren. Je lui ai dit que je savais que Darren n’était pas là. - Et qu’est-ce qu’il a fait ? - Il m’a filé un biffeton, indiqua-t-il en jetant un œil furtif autour de lui. Je l’ai suivi quand il est retourné à sa bagnole.</p>	<p>p. 498</p>
---------------	--	--	---------------

	<p>Merc.’</p> <p>Rebus backed off as Van Brady reached them.</p> <p>‘What’s he been saying, Jamie?’ she asked, staring daggers at Rebus. But Jamie looked at her defiantly.</p> <p>‘Nothing,’ he said.</p> <p>She looked at Rebus, who just shrugged. When she turned back to her son, Rebus winked at him. Jamie gave the flicker of a smile. For a few moments, <i>he’d</i> been the centre of someone’s attention.</p> <p>‘I was just asking about Cal,’ Rebus told Van Brady. ‘I’ve heard he’s moving in with Joanna.’</p> <p>She turned on him. ‘What’s it to you?’</p> <p>He nodded towards the leaflet in her hand. ‘Got one of those for me?’</p> <p>‘If you did your job right,’ she sneered, ‘we wouldn’t need GAP.’</p> <p>‘What makes you think we need it anyway?’ Rebus asked her, turning to walk away.</p>	<p>- Dis donc, fit Rebus avec un sourire. Tu ferais un sacré détective.</p> <p>Autre haussement d’épaules.</p> <p>- C’était une grosse voiture blanche. Je crois que c’était une Mercedes.</p> <p>Rebus battit en retraite quand Van Brady les rejoignit.</p> <p>- Qu’est-ce qu’il t’a raconté, Jamie ? demanda-t-elle, fusillant Rebus du regard, mais Jamie la toisa avec un air de défi.</p> <p>- Rien, dit-il.</p> <p>Elle regarda Rebus, qui eut un geste d’ignorance. Quand elle se tourna vers son fils, Rebus lui fit un clin d’œil et Jamie laissa échapper l’ombre d’un sourire. Pendant quelques instants, il avait été, lui, le centre d’intérêt de quelqu’un.</p> <p>- Je lui posais juste une question sur Cal, dit-il à la mère. J’ai appris qu’il s’était mis avec Joanna.</p> <p>- Ça vous regarde ? fit-elle en lui faisant face. Est-ce que je m’occupe de vos oignons ?</p> <p>Il fit un signe en direction des prospectus dans sa main.</p> <p>- Vous en avez un pour moi ?</p> <p>- Si vous faisiez votre boulot correctement, ricana-t-elle, on n’aurait pas besoin du GAP.</p> <p>- Et qu’est-ce qui vous fait croire qu’on en a besoin quand même ? demanda-t-il en tournant les talons.</p>	<p>p. 499</p>
--	--	---	---------------